4° At. 31 c9 (1

Bayerische Staatsbibliothek
<3665645972001O

2 Bde
I. M. 20
2050
4° Art 31 c9 (1

DIE

SPÄT-RENAISSANCE.

Kunstgeschichte der europäischen Länder

von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts

von

GUSTAV EBE

Architekt.

IN ZWEI BÄNDEN.

ERSTER BAND.

Mit zahlreichen in den Text gedruckten Figuren und 18 Tafeln in Lichtdruck.

BERLIN

Verlag von Julius Springer

1886.

Wb|69|317

Bay... ische
Staats...bibliothek
München

DRUCK VON H. S. HERMANN IN BERLIN.

VORWORT.

Beschäftigt man sich eingehend mit der Kunstgeschichte der letztvergangenen Jahrhunderte, mit den Stilepochen der sogenannten Spätrenaissance, so wird man bald einer unbequemen Eigenschaft des Stoffs gewahr, seiner ungeheueren Ausdehnung. In Wahrheit bedecken die Monumente dieser Zeit den Boden Europas und füllen die Museen, und sogar über die neu entdeckten Kontinente haben sich seitdem dieselben Stilformen verbreitet. Der Umfang der Spätrenaissance gegenüber dem anderer Stilperioden verhält sich wie das weite Meer gegen die darin vorkommenden Inseln.

Es ist auch kaum denkbar, dass es heute Jemand giebt, der das gesammte Kunstgebiet der Spätrenaissance soweit beherrscht, um eine vollständige Geschichte dieser von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. dauernden Kunstperiode, welche den längsten Theil der nationalen Renaissanceepochen aller europäischen Völker einschliesst, schreiben zu können; denn obgleich bereits manche die Monumentenkunde und besonders die Malerei dieser Zeit betreffenden Einzelstudien vorliegen, so giebt es doch noch mehr Lücken als angebaute Stellen, und es wird noch der Anstrengungen Vieler bedürfen, um das Fehlende zu ergänzen.

Wenn ich dennoch die vorliegende Arbeit nicht als Uebersicht, sondern als «Kunstgeschichte» bezeichnet habe, so wird dies allenfalls durch den Umstand gerechtfertigt, dass es heute möglich ist, mindestens eine erschöpfende Schilderung der zahlreichen Stilveränderungen zu geben, welche das reiche Kunstschaffen dieses zwei und ein halbes Jahrhundert umfassenden Zeitraums umschliesst, obgleich auf die Vollständigkeit des archäologischen Materials verzichtet werden musste. Es ist zu hoffen, dass auch eine solche Arbeit wie die gebotene, nützlich werden kann; und zwar durch die hiermit bewirkte Klärung in der Abgrenzung und Bezeichnung der Stilepochen, die um so mehr Noth thut, seit man davon zurückgekommen ist, in falscher und übereilter Weise die Phrase vom Verfall der Künste ganz allgemein auf eine so lange Zeitfolge anzuwenden. Man hat jetzt erkannt, dass es zu jeder Zeit ein dem Zeitgeiste entsprechendes Kunstideal höherer oder niederer Ordnung gab und

dass die Kunst auf ihrer Höhe stand, wenn es ihr gelang, ein solches Ideal monumental zu verkörpern.

Wenn wir heute nicht mehr in diesem oder jenem historisch-klassischen Stile eine allgemein gültige Musterschablone suchen, sondern fragen: «Was hat jede Nation an ihrem Theile in der Gestaltung des künstlerischen Gedankens geleistet, und welches sind die Eigenthümlichkeiten der Volksphantasie in jedem Abschnitte der Kunstentwicklung?» —, so tritt die Nöthigung von selbst heran, auf ein Studium der Spätrenaissance einzugehen. Man kann sogar behaupten, dass trotz der in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts üblichen theoretischen Verdammung der Spätrenaissanceformen, doch kein neuerer Künstler praktisch im Stande gewesen ist, sich von der Nachfolge der Spätrenaissance frei zu halten. Für Malerei und Skulptur wird dies Niemand bestreiten wollen, aber es gilt auch für die Architektur.

Was meinen Beruf zur vorliegenden Arbeit anbetrifft, so bin ich deswegen etwas in Zweifel, und kann nur die Vorliebe für das Studium der Spätrenaissance, zu der mich meine Thätigkeit als Architekt geführt hat, zu meinen Gunsten geltend machen. Allerdings sollte wohl Jeder, Kunstgelehrter oder Künstler, der zum Verständniss der historischen Monumente gelangen will, in Mitten der Kunst der Gegenwart stehen; denn wie kann man hoffen das Vergangene zu erkennen, wenn man nicht einmal das Gegenwärtige versteht? — In demselben Sinne kann man mit Hamann sagen: «Das Zukünftige bestimmt das Gegenwärtige und dieses das Vergangene». Ganz dem entsprechend erscheint alles Erkennen in Sachen der Kunst in einen Zirkel eingeschlossen; denn erst die sich an die Erscheinungen der Gegenwart knüpfende Folge entscheidet, ob dieselben mehr als eine vorübergehende Tagesmode bedeuten, und ebenso deutet das heute Geschaffene rückwärts und verleiht erst gewissen Gebilden den Charakter von Schöpfungswerken. Wie oft aucht vor den Werken der Gegenwart die zunächst unlösbare Frage auf, ob sie das Ende einer Reihe oder den Anfang einer neuen Entwickelungsfolge bedeuten? Und diese Erwägung ist es auch, welche die Grenze der Zeit bestimmt, bis wohin überhaupt Kunstgeschichte geschrieben werden kann denn da, wo noch die Folge mangelt, ist nur eine Kunstchronik möglich, ohne die tiefere Kritik der Geschichte.

Vergegenwärtigt man sich die an eine moderne Kunstgeschichte zu stellenden Forderungen, so erscheint das Ziel schwer zu erreichen, denn eine solche müsste nicht nur die genaue Kunde von den Monumenten, bezüglich ihrer Formen, der Entstehungszeit, und der Wirkung auf spätere Schöpfungen zu geben wissen, mit möglichster Vermeidung des meist schiefen Schematisirens und Systematisirens, sondern vor allem den Nachweis führen für das

Keimen und Weiterbilden des Neuen von einem Meister zum andern. Nur das gründlichste Erforschen und Klarlegen des persönlichen Elements vermöchte über die inneren Vorgänge des modernen Kunstschaffens eine wahre Aufklärung zu verschaffen. Wirklich kann man beobachten, dass zur Zeit einer Stilveränderung sich jedesmal eine grosse Künstlerindividualität des gesammten Könnens einer Epoche bemächtigt und dasselbe auf seine Weise gesteigert und fortgebildet zu gebrauchen weiss. Nur eine derart potenzirte Kraft bringt das Neue hervor und genügt in sich unbewusst den Forderungen ihrer Zeit, sowohl den rein geistigen Zielen der Volksphantasie, als den von praktischer Seite andrängenden Zwecken. Von solchen Meistern gehen die Schöpfungswerke aus, welche einen allgemein gültigen Typus auf lange Zeit feststellen, und ebenso die Erfindung der neuen Kunstgattungen, welche der Idealisirung bisher unbekannte Gebiete erschliessen. An diese persönlichen Mittelpunkte knüpft sich dann — unter günstigen, die Dauer verbürgenden politischen Verhältnissen — eine Schule, das heisst: ein grösserer Kreis von Nachfolgern, welche das gegebene Neue in seiner ganzen Breite entwickeln und erschöpfen, bis wieder von anderer Seite ein frischer Anstoss erfolgt. Aber so regelmässig, wie eine einfach aufeinander folgende Reihe von Impulsen, verläuft die Entwickelungsgeschichte nicht einmal, denn die Zeitgenossenschaft mehrerer selbstständiger Meister, die hierdurch bedingte Begegnung und Durchkreuzung verschiedener Richtungen, bringt eine reiche Mannigfaltigkeit in das Bild und diese steigert sich, je näher der Neuzeit, desto mehr zu unlösbarer Verwirrung, bis es endlich heute kaum noch Schulen und Schüler giebt, weil Jeder, berufen oder unberufen, seine eigene Individualität zur Geltung bringen will. Allerdings müsste man, um eine Kunstgeschichte mit voller Berücksichtigung der durch persönliche Einflüsse hervorgerufenen Richtungen schreiben zu können, ein kolossales Material beherrschen; es wäre nöthig, mindestens die bedeutendsten in jeder Epoche wirkenden Künstler nach ihrer Entwickelung, dem Masse ihres Talents und den auf sie wirkenden fremden Einflüssen schätzen zu können; erst dann könnte es gelingen festzustellen, woher die einzelnen Anstösse zur Umbildung der Kunstformen gekommen sind. Indess ist das archäologische Wissen, selbst für die näher liegenden Perioden, noch lange nicht ausreichend genug, um diese Art der Schilderung möglich zu machen. Vorläufig würde eine Kunstgeschichte, welche sich streng darauf beschränken wollte, nur das unumstösslich Beglaubigte vorzutragen, sehr dürftig und lückenhaft ausfallen; und deshalb sind noch immer Schlussfolgerungen nöthig, welche aus Analogien und Wahrscheinlichkeitsgründen hergenommen sind. Es mag hierzu nur noch bemerkt werden, dass die ältere gewissermassen unpersönliche Methode

leicht im Hypothetischen zu weit geht, und dass dies für die frühen Epochen der Kunstgeschichte offenbar der Fall gewesen ist.

Den Hauptinhalt der Kunstperiode, um die es sich im Vorliegenden handelt, bildet der Kampf der nationalen Regungen mit der bewusst und unbewusst andringenden Ueberlieferung der Antike. Dieser dramatische Verlauf ist es, der in seinen wechselnden Zuständen zur Anschauung gebracht werden soll, und zwar möglichst vorurtheilsfrei, mit möglichst gleichmässiger Vertheilung von Luft und Licht für jede der streitenden Richtungen. Diesem Grundsatze der Objektivität zu Folge ist jedes Werk als Kunstleistung anzuerkennen, welches die Eigenthümlichkeit einer Zeit prägnant und in sich vollendet zur Erscheinung bringt; und nur die an sich geistig inhaltslosen, oder in der Ausführung unter dem Mass des Monumentalen bleibenden Werke, dürfen als sichere Beweise des Verfalls angesehen werden und haben keinen Anspruch auf Duldung im Tempel der Kunst. Was die für die vorliegende Arbeit gewählte Anordnung des Stoffes anbelangt, so ergiebt sich dieselbe aus der Erkenntniss, dass seit der Erfindung des Buchdrucks, des Holzschnitts und des Kupferstichs alle Stilbewegungen einen gemeinsam europäischen Charakterzug tragen, wenn auch mit beträchtlichen nationalen Unterschieden. Um die stattfindenden Uebertragungen bequem und ohne unnütze Wiederholungen wiedergeben zu können, sind die der Zeit nach gleichlaufenden Stilepochen der verschiedenen Völker nebeneinander gestellt; und es schien eine solche synchronistische Gliederung um so mehr erforderlich, als sich nun jede geistige Bewegung mit blitzartiger Schnelle über ganz Europa fortpflanzt. Der Wechsel in den Machtverhältnissen und Abgrenzungen der Staatengruppen musste wenigstens skizzenhaft berührt werden, denn unverkennbar geht die politische Führerrolle eines Volkes mit seiner künstlerischen parallel, und die Bildung einer Schule erfolgt immer nur dann, wenn ihre ungestörte Entfaltung durch eine sichere, den Wohlstand hervorrufende Dauer der sozialen Zustände verbürgt wird. Aber auch die schöne Litteratur war in ihren Haupterscheinungen zu berücksichtigen, weil die geistige Strömung einer Zeit, die Richtung ihres Ideals, sich in der Regel zuerst in den Dichtwerken ausdrückt. Litteratur und bildende Kunst erklären sich gegenseitig, müssen als nebeneinandergehende Resultate der geistigen Arbeit auf verschiedenen Gebieten aufgefasst werden und wenn ein Werk der bildenden Kunst merklich den Geist seiner Zeit wiederspiegelt, so muss sich die besondere Art desselben auch in der gleichzeitigen Litteratur wiederfinden. Schliesslich ist neben den allgemein-politischen, die Machtverhältnisse der Staaten betreffenden Umständen und den ebenso allgemeinen, das kulturhistorische Element darstellenden litterarischen Richtungen, aus denen beiden die bildende Kunst ihre Nahrung zieht, auch allemal die spezielle Kunstlitte-

ratur wichtig und zwar in doppelter Weise. Einmal giebt die archäologische Forschung und das durch dieselbe vermittelte Bekanntwerden der vergessenen Kunstwerke früherer Zeiten sehr oft den Anstoss zu einer ganz neuen Belebung der Kunstwelt; dann zweitens sichern die gleichzeitigen Publikationen des Neugeschaffenen — man braucht nur an die Arbeiten der Kupferstecher und Kleinmeister zu denken — dem Neuen erst die rechte Verbreitung und Wirkung, machen die Schule und helfen den allgemein europäischen Kunstcharakter der Epoche begründen, von dem oben die Rede war.

Die nachstehende Geschichte der Spätrenaissancekunst, von dem Anfange ihrer Entwickelung ab, welcher Punkt durch das Auftreten Michelangelo's näher bestimmt wird, obgleich sich dahin gehörige Formen bereits etwas früher in Italien zeigen, bis zu ihrem Ende am Schlusse des 18. Jahrhunderts, welches wieder durch das Auftreten der David'schen neuklassischen Schule in Frankreich bezeichnet wird, soll sich gleichmässig auf alle Zweige der monumentalen Kunst erstrecken; in erster Linie auf die Baukunst, welche in ihren Werken gleichsam das feste Knochengerüst abgiebt, dann aber auch auf Malerei und Skulptur, welche selbst, soweit sie mit der Architektur eng vereinigt auftreten, nicht blos schmückende Zuthaten sind, sondern den Stilcharakter der Bauten vollenden helfen, und sogar öfter für sich allein in einer ganzen Epoche des Stils die Führerrolle im Ausdrucke der Ideen übernehmen. Es findet immer eine enge Wechselwirkung zwischen den drei Zweigen der bildenden Kunst statt, sie alle zusammen bilden erst das Kunstganze; und es geschieht stets auf Kosten der Verständlichkeit, wenn man versucht, den einen oder den anderen Theil für sich zu behandeln. Allerdings hat nicht minder jeder Kunstzweig sein ureigenes Gebiet, für welches der Zusammenhang mit den Schwesterkünsten ganz aufgehoben erscheint, wie dies in der Malerei mit den Tafelbildern, in der Skulptur mit den sogenannten Kabinetsfiguren der Fall ist. Für die vorliegende Arbeit konnte es nun zweifelhaft erscheinen, ob diese alleinständigen Kunsterzeugnisse im strengen Sinne zur Monumentalkunst zu rechnen und hier aufzuführen wären? In der That musste aber, schon der kolossalen Breite des Stoffes wegen, eine Einschränkung auf das Nothwendigste stattfinden; obgleich andererseits nicht vergessen werden durfte, dass die letzten wichtigsten Konsequenzen des Kunstschaffens sich zumeist in diesen vom Ganzen abgelösten Werken ergeben und oft von bedeutender Rückwirkung auf die Monumentalkunst sind. — Der Dekoration, diesem gewissermassen neutralen Schaffensgebiete, auf dem wieder alle bildenden Künste zu einem Akkord zusammenklingen, konnte ein besonderer Platz der Besprechung nicht vorenthalten werden, umsomehr als die Stilarten der Spätrenaissance, besonders auf dem Spezialgebiete der Architektur, mehr als früher die Eigenthüm-

lichkeit zeigen, dass ihre Charakteristik stärker von den dekorativen Elementen, als von den Veränderungen in der Raumbildung und der Gestaltung des äusseren Aufbaues abhängig wird.

Die wichtigsten Stilveränderungen in der Architektur knüpfen sich vor dem Beginn der Renaissance an den Kirchenbau, aber dies Verhältniss ändert sich besonders in der Spätrenaissance zu Gunsten des Profanbaues. In Italien bringt zwar die erste Epoche der Spätrenaissance und noch mehr der ausgebildete Barockstil immer noch neue Kirchenreformen hervor, doch ist dies in den nordischen Ländern weniger der Fall. Hier herrschen noch lange die mittelalterlichen Ueberlieferungen, und später werden auch nur die in Italien ausgebildeten Formen ohne bedeutende Veränderungen übertragen. Ueberhaupt ist der Kirchenbau die schwache Seite der gesammten Spätrenaissanceperiode, wenn man von der absoluten Grösse und imposanten Raumentwickelung der entstehenden Monumente absieht. Die allgemeine Richtung der Zeit und der allgemein gesteigerte Wohlstand nehmen das Kunstschaffen mehr für den profanen Prachtbau und die Ausstattung desselben mit Bildern und Skulpturen in Anspruch. Im engen Zusammenhange mit dieser modernen, für die feineren Bedürfnisse des weltlichen Lebens arbeitenden Kunst steht der grossartige Aufschwung des Kunstgewerbes in dieser Epoche; und die auf diesem Felde geschaffenen Typen und gemachten Erfindungen mussten selbstverständlich ebenfalls in der Kunstgeschichte dieser Periode geschildert werden.

Wie schon erwähnt, bedarf die Abgrenzung und Benennung der Stilepochen noch durchweg der Klärung. Die mannigfachen, innerhalb des langen Zeitraums von mehr als zwei Jahrhunderten vorkommenden stilistischen Um- und Neubildungen lassen sich nicht in wenigen Rubriken unterbringen. In der Hauptsache machen sich allerdings zwei grosse Abschnitte bemerkbar: Während des ersten hat Italien die Führerrolle für ganz Europa übernommen, und deshalb muss die Benennung und Eintheilung der Stilstufen, bis etwa um 1680, auf Grund der italienischen Entwickelung erfolgen und hieran die Kunst der übrigen Länder angeschlossen werden. Dagegen wird im zweiten Hauptabschnitte, von der Regierung Ludwig's XIV. ab, oder schon etwas früher, seit Richelieu, Frankreich die tonangebende Macht; und diesem Verhältnisse entsprechend sind dann die Unterabtheilungen und die Benennungen desselben von der französischen Kunst herzuleiten, obgleich jetzt mehr als im ersten Abschnitte eine Durchkreuzung seitens verhältnissmässig selbstständiger deutscher und englischer Stilschattirungen stattfindet. Die Benennungen der Stilepochen, soweit sie erst vom Verfasser versucht sind, können selbstverständlich nur Vorschläge sein. Die Franzosen haben ihre Stilveränderungen an die Namen ihrer Könige geknüpft und hiermit einigermassen

fixirt, auch in England hat eine ähnliche Art der Benennung Platz gegriffen; dagegen haben besonders in Deutschland die politisch zerfahrenen Verhältnisse, die wechselnden und nebeneinander gehenden Machtcentren, eine derartige einheitliche Bezeichnung nicht aufkommen lassen.

Von den Lücken der textlichen Darstellung, welche sich gewissermassen nothwendig in vielen Fällen durch das Fehlen der archäologischen Vorarbeit ergeben, war schon weiter oben die Rede; aber voraussichtlich werden sich solche ebenso oft aus meinem persönlichen Nichtwissen und einer mannigfach mangelhaften eigenen Anschauung herleiten. Deshalb muss ich ohne Weiteres zugeben, dass das Einzelne verbesserungsbedürftig bleibt, und darf nur hoffen, dass es meinem ernstlichen Bemühen gelungen ist, mindestens den allgemeinen Stilcharakter der Epochen richtig und verständlich wiederzugeben. In Bezug auf die Ausstattung des Werkes mit einer grösseren Anzahl durchweg neuer Illustrationen ist mir die Verlagsbuchhandlung in dankenswerther Weise entgegengekommen. Um nicht allzu kostspielig zu werden, ist im Allgemeinen die zinkotypische Herstellung der Abbildungen gewählt. Für die Wiedergabe der Malwerke nach guten Stichen bietet die Zinkotypie sogar besondere Vortheile, in der durch kein anderes Verfahren zu erreichenden mikroskopisch genauen Wiedergabe der Einzelnheiten und Schattirungen. Anders gestaltete sich die Sache bei den Abbildungen der Skulpturwerke, da die Zinkotypie nach Photographien, mittelst des Netzverfahrens, durchaus nicht das Wünschenswerthe leistet. Wollte man hier dennoch das immerhin bedenkliche Umzeichnen vermeiden, so blieb nur übrig, die Photolithographie in Anwendung zu bringen. — An dieser Stelle habe ich den Herren zu danken, welche mir bei der Beschaffung des Materials zu den Illustrationen freundlichst behülflich gewesen sind; es sind dies die Herren Geh. Oberbaurath Adler, Professor Dobbert, Prof. Schäfer, Architekt Martens und Architekt Schulz.

Die meisten der benutzten litterarischen Quellen sind im Text an den betreffenden Stellen angeführt, nachstehend sollen nur einige der hauptsächlichsten namhaft gemacht werden. Für italienische Kunst ist selbstverständlich Burckhardt's Cicerone an erster Stelle zu erwähnen, denn obgleich in dem bekannten Werke des berühmten Kunstgelehrten die Spätzeit nur fragmentarisch und mit einiger Abneigung behandelt, und das Ganze wesentlich darauf berechnet ist, in Gegenwart der Monumente gelesen zu werden, so macht doch Burckhardt's überlegene, aus reicher Anschauung geschöpfte Kunstkennerschaft jedes seiner Urtheile im höchsten Grade werthvoll. Man wird mir deshalb wohl bei der Darstellung der italienischen Epochen die gelegentlichen Anleihen bei Burckhardt in Stoff und Ausdruck zu Gute halten. Ausserdem sind für Italien vorzugsweise benutzt: Ascanio Condivi, das Leben des

Michelangelo Buonarroti, Palladio's Werke, in Vicenza herausgegeben, Sandrart's deutsche Akademie, das grosse theoretische Werk Pozzo's de perspectiva corporum etc., Vanvitelli, Beschreibung des Palasts von Caserta, Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst, die schönen Publikationen Letaroully's über römische Bauten, den letzterschienenen Band «Le Vatican» eingeschlossen, Percier et Fontaine, römische Villen, Gauthier, genuesische Bauten, H. von Geymüller, Originalpläne zu St. Peter in Rom. — Für deutsche Kunst sind benutzt: die Werke von Lübke, Ortwein, Fritsch, Dohme und Niemann über deutsche Renaissance und Barock, Decker's fürstlicher Baumeister, Nicolai's Beschreibung von Berlin und Potsdam, Dohme, Königliches Schloss in Berlin, Stöckhart, Hofkirche in Dresden, Hettner, der Zwinger in Dresden, Fischer von Erlach, Essay d'une architecture historique, Winckelmann und seine Zeitgenossen von Justi. — Als Quellen für französische Kunst sind anzuführen: die Werke von Ducerceau, Mariette, Blondel, Péquégnot, Sauvageot, Rouyer, Perrault, Lacroix, dann die Maîtres ornamenistes. — Für Spanien: Monumentos arquitectonicos de España, Espagne pittoresque von Villa-Amil, die Geschichte der spanischen Baukunst von Caveda. — Für Belgien und Holland: Schayes, Geschichte der Architektur in Belgien, van Ysendyck, Niederländische Kunstdenkmäler. — Für England: Fergusson, History of the modern Styles of Architecture. — Für Russland: die Werke von Quarenghi und Rusca.

Um den Zustand der Künste in dem Zeitpunkte anschaulich zu machen, als die Spätrenaissancebewegung einsetzte, war es erforderlich, einen Abriss der italienischen Hochrenaissancekunst und der gleichlaufenden Frührenaissanceperioden der übrigen europäischen Völker als Einleitung voranzuschicken. Besonders für letztere ergiebt sich erst aus der Betrachtung des dicht vor dem Eindringen der italienischen Spätrenaissance liegenden Abschnitts die wichtige Thatsache, dass es in den nordischen Ländern weder eine Früh- noch eine Hochrenaissance im italienischen Sinne geben kann. In einem Schlusskapitel ist der Versuch gemacht, die Resultate der Spätrenaissance, die von ihr geschaffenen neuen Typen und Gattungen zu summiren und es ergiebt sich hierbei ein beträchtlicher Gewinn für die moderne Kunst. Zugleich drängt sich die Ueberzeugung auf, dass es geradezu unmöglich ist, die Errungenschaften der letzten beiden Jahrhunderte für das Kunstschaffen von heute abzulehnen, und dass die dahin gehenden Bestrebungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheitern mussten; denn die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommende geistige Richtung hatte keine Umkehr nöthig.

Berlin, im Januar 1886.

GUSTAV EBE.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTER BAND.

EINLEITUNG.

Seite

1. **Der Werth der Spätrenaissance.**

Die Nationalitätsidee in der Kunst. — Das Schaffen neuer Bautypen. — Der archäologische Einfluss 1

2. **Die Rückkehr zur Antike in der mittleren und neueren Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.**

Ostgothische Renaissance. — Karolingische Renaissance. — Italienische Frührenaissance. — Italienische Hochrenaissance in der Architektur, Skulptur, Malerei und Dekoration. — Das Kunstgewerbe. — Archäologische Funde. — Kunstlitteratur und Mäcenatenthum. — Vordringen der Renaissance nach Norden. — Französische Frührenaissance. — Deutsche Frührenaissancebauten der italienischen Schule. — Bauten der Deutschrenaissance. — Deutsche Skulptur und Malerei der Frührenaissance. — Dekoration und Kunstgewerbe. — Niederländische Frührenaissance. — Englische und spanische Frührenaissance. — Schluss der Einleitung . . 13

DIE SPÄTRENAISSANCE.

Allgemeine Uebersicht der Epochen.

Italienischer Ursprung der Spätrenaissance und ihre Verbreitung über die europäischen Länder. — Der Wechsel des Ideals in der bildenden Kunst und die daraus erfolgende Umänderung des Stils. — Der Einfluss der nordischen Phantasie auf das Kunstschaffen. — Das erneute Studium der griechischen Antike und die hierdurch bewirkte Verdrängung der Renaissance durch die Neuklassik 88

I. ABSCHNITT.

Die Spätrenaissance bis zum Beginn des Barockstils
(1530—1580).

Seite

Politische, kirchliche und litterarische Verhältnisse 126

1. Die italienische Spätrenaissance.

Michelangelo, seine Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer 130

a) Architektur.

Michelangelo. — Die Reaktion gegen die unbedingte Nachahmung der Antike. — Das plastische Ideal. — Das Komponiren auf Gesammtstimmung. — Die Theoretiker, Vignola, Serlio und Palladio. — Die römischen Nachahmer, Giacomo della Porta etc. — Die Nachfolge im übrigen Italien, Galeazzo Alessi u. a. 132

b) Skulptur.

Michelangelo und sein künstlerisches Prinzip der Kontraste. — Seine Nebenbuhler und Schüler, Bandinelli, Montorsoli, Montelupo, Gugl. della Porta, Cellini, Ammanati, Danti, Campagna, Danese, Vittoria, Terilli, Aspetti, Giul. dal Moro, Clementi, Giov. da Nola und Girol. Santacroce 165

c) Malerei.

Der plastisch-malerische Stil des Michelangelo und der rein malerische des Correggio. — Die Gewölbmalerei mit Untensicht. — Die Schule des Correggio, Mazzola und Gaudenzio Ferrari. — Die Venetianer, Tintoretto und Paolo Veronese. — Cambiaso in Genua. — Die Schnellmalerei. — Vasari, die Zuccaro's und d'Arpino. — Baroccio und Pelegrino Tibaldi . 176

d) Dekoration.

Das Vorbild der Sistina. — Das Verdrängen der raffaelischen Arabeske durch die Cartousche. — Die Kunststecher, Fantuzzi u. a. — Die dekorative Skulptur der Cellini, Mosca, Zacchio, Montorsoli, Giov. da Nola und Santacroce 190

e) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Prachtgeräthe Cellini's. Die Holzarbeiten 193

f) Kunstlitteratur.

Die Aufnahmen antiker Monumente, die Schriften der Theoretiker, die Künstlerbiographien und die Werke der Kunststecher 195

2. Die Spätrenaissance in Frankreich unter Henri II., Charles IX. und Henri III. (1530—1580).

Die Schule von Fontainebleau und ihre nationale Nachfolge 196

a) Architektur.

Seite

Die Italiener Rosso Fiorentino und Primaticcio. — Die französischen Nachfolger, Lescot und Goujon, Bullant und de l'Orme. — Französische Schloss- und Kirchenbauten 197

b) Skulptur.

Die Schule von Fontainebleau. — Primaticcio, Trebatti und Cellini. — Die französische Nachfolge, Goujon, Prieur, Bontemps, Roussel, Cousin, Jacob von Angoulême und Germain Pilon der Jüngere 211

c) Malerei.

Die Nachahmung Michelangelo's in der Schule von Fontainebleau . . . 215

d) Dekoration.

Die Gallerien im Schlosse von Fontainebleau. — Die plastische und die malerische Cartousche. — Die Kunststecher 216

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss. — Die Fayencen. — Die Glasbilder. — Die Teppiche. Die Holzarbeiten 218

f) Kunstlitteratur.

Aufnahmen antiker Bauwerke und Herausgabe zeitgenössischer Bauten . 220

3. Die nationale Renaissance in Deutschland unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance (1550—1620).

a) Architektur.

Die gothischen Bauüberlieferungen in ihrer Verbindung mit der Ornamentik der Spätrenaissance. — Der Otto-Heinrichsbau in Heidelberg. — Bauten in Danzig, Rothenburg, Baden, Aschaffenburg, Münden, Hameln, Hildesheim etc. — Elias Holl zu Augsburg. — Heinrich Schön und Wendl Dietrich in München. — Kirchenbauten in Wien 221

b) Skulptur.

Unter dem Einflusse der Italiener. — Alexander Colin. — Hans Ruprich Hoffmann. — Albert von Soest u. a. 241

c) Malerei.

Zurückbleiben gegen die frühere Periode. — Bartholomäus de Bruyn, Christoph Schwarz, Peter de Wit, Melchior Bocksberger und Sebastian Kirchmeier. 246

d) Dekoration.

Die Polychromie der Plastik in Fortsetzung der spätgothischen Ueberlieferungen. — Die Holzbekleidungen der Decke und Wände. — Stuckarbeiten. — Die Kunststecher, der Meister von 1551, Theodor de Bry, Mathias Zundt, Georg Wechter, Paul Flynt und Daniel Mignot 249

e) Kunstgewerbe. Seite

Der Bronzeguss. — Die Schmiedearbeiten. — Die Arbeiten in Edelmetallen, Wenzel Jamnitzer u. a. — Die Glasmalerei. — Die Steinzeug- und Ofentöpferei. — Stein- und Holzarbeiten 252

f) Kunstlitteratur 257

4. Die nationale niederländische Renaissance, in Nachfolge der italienischen Spätrenaissance, von 1560—1600.

Der Einfluss Italiens, Deutschlands und Frankreichs und die Gegenwirkung der heimischen Gothik. — Die niederländische Landschaftsmalerei in eignen Bahnen wandelnd 261

a) Architektur.

Jan Vredeman de Vriese und Cornelis Floris als Hauptvertreter der italienischen Kunstweise. Französischer Einfluss in Antwerpen und Brügge. Der holländische Ziegelhaustein-Stil. Lieven de Key 262

b) Skulptur.

Die äusserliche Nachfolge des Michelangelo 269

c) Malerei.

Franz Floris als Nachahmer der Italiener. — Pourbus, de Vos und Octavius van Veen, die Schüler des Floris. Die neue Malerschule der Breughels 270

d) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Kunststecher, Peter Coeck, Cornelius Bos, die Floris, de Vriese, Hieronimus Cock, Philipp Galle, Goltzius, van der Borcht, Collaert u a. — Stein- und Holzarbeiten. — Die Messingkronleuchter 272

e) Kunstlitteratur 276

5. Der Elisabetheische Stil in England, unter Elisabeth und Jacob I., von 1558—1619.

Das Festhalten an der gothischen Ueberlieferung. — Die Renaissance wird durch Ausländer ausgeübt 277

a) Architektur.

Holländische, deutsche und italienische Meister 278

b) Skulptur und Malerei.

Ganz vom Auslande abhängig 281

c) Kleinkunst und Kunstgewerbe 282

6. Die Spätrenaissance in Spanien, unter Philipp II. und Philipp III., von 1555—1612.

Der Uebergang aus dem Plateresken-Stil zur Spätrenaissance 283

Seite

a) Architektur.

Die michelangeleske Architekturschule. — Riaño und Francisco de Vilalpando. — Juan de Hererra und seine Schule 284

b) Skulptur und Malerei.

Alonso Berruguete, der Schüler des Michelangelo. Die Malerschulen von Sevilla, Valencia und Madrid 290

c) Dekoratives und Kunstlitteratur 293

7. Die Spätrenaissance in den skandinavischen Ländern.

Verspätung der Renaissance in Schweden und Dänemark 294

II. ABSCHNITT.

Die erste Stufe des Barockstils von 1580—1630.

Die geistige Nachfolge Michelangelo's kommt zur vollen Wirkung. — Die vorherrschende Absicht auf malerisch-poetische Gesammtwirkung. — Italien ist wieder der Ausgangspunkt. — Politische und litterarische Verhältnisse 296

1. Die erste Stufe des italienischen Barockstils, von 1580 bis 1630 (bis Bernini).

Die Frage der Verhältnisse und der Ausdruck der modernen Ideen in Bezug auf den Inhalt der Gebäude. — Das Vorherrschen des malerischen Prinzips 301

a) Architektur.

Die Säulenordnungen als Mittel der Stimmung. — Die Absicht auf Grossheit in der Raumwirkung und perspektivische Scheinerweiterung. — Die Kirchenfronten. — Die Palastarchitektur 303

b) Skulptur.

Zurückbleiben der Skulptur gegen die Malerei. — Das Auftreten des dekorativen Genres mit Giov. da Bologna und seiner Schule 327

c) Malerei.

Der Naturalismus und die Wiedergabe der Affekte in der bolognesischen Malerschule der Caracci's. — Die Nachfolge des Correggio. — Die florentinische Schule. — Die neapolitanische Schule. — Die neue Genremalerei 331

d) Dekoration.

Die Ornamentirung der Gewölbe. — Die weichere Modellirung der Cartousche. — Das Ueberwiegen des Stucks für die Rahmungen. — Die Kunststecher 347

Seite

e) Kunstgewerbe.

Die Wiederaufnahme der Mosaiktechnik 350

f) Kunstlitteratur 351

2. Der nordische Barockstil in Frankreich, unter Henri IV. beginnend, herrschend unter Louis XIII. und in der Zeit der Regentschaft der Anna d'Autriche verschwindend (1508—1630).

Eindringen des malerischen Prinzips von Italien her. Der Einfluss der flamändischen Dekoration 352

a) Architektur.

Die Wiederaufnahme des älteren malerischen Schlossstils. — Die Haustein-ziegel-Bauten. — Die Barockkirchen 354

b) Skulptur.

Die Nachfolge der Schule des Giov. da Bologna. — Die neue malerische Bildhauerschule Simon Guillain's seit den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts 373

c) Malerei.

Die Nachfolge Michelangelo's und Caravaggio's. — Anfänge einer wieder verschwindenden französischen Genremalerei. — Callot 375

d) Dekoration.

Die Kunststecher Woeiriot, Bosse, Stella und Audran. — Eigenthümlichkeiten der französischen Ornamentskulptur. Der Barockrahm 377

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss. — Die Goldschmiede- und Steinschneidearbeiten. — Die Glasmalerei. — Die Teppichweberei. — Die Holzarbeiten 381

f) Kunstlitteratur.

Die Aufnahmen antik-römischer Bauten von Ducerceau. Die Aufnahmen der älteren französischen Renaissancebauten durch denselben. — Die Werke der Ornamentstecher 383

3. Der nordische Barockstil in Deutschland von 1580 bis 1680.

Nebeneinandergehen von Spätrenaissance und Barock. — Das Festhalten an der Gothik im Planschema und Aufbau. — Das allmähliche Eindringen der Klassik in die Hauptformen der Gebäude. — In Skulptur und Malerei herrscht die Nachahmung der Italiener und Holländer. 385

a) Architektur. Seite

Das gothische Prinzip tritt zunächst wieder stärker hervor. — Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. — Die Bauausführungen des Bischofs Julius in Würzburg. — Die Bauten des Herzogs Heinrich Julius in Helmstedt und Wolfenbüttel. Die Rathhäuser in Bremen und Danzig. Bauten in Berlin, Prag und Wien. — Der Dom in Salzburg. — Die münchener Bauten 386

b) Skulptur.

Schule des Giov. da Bologna. Die Niederländer. — Hans Krumper in München. Die Kirchen-Epitaphien von Kaputz und Ertle 407

c) Malerei.

Die beginnende deutsche Landschaftsmalerei des Elzheimer. — Die Holländer in Berlin. — Joach. von Sandrart aus Frankfurt a. M. 412

d) Dekoration.

Phantastisch-üppige Manier. — Dietterlin. — Das Genre Auriculaire unter niederländischem Einflusse. — Die Polychromirung. — Die Stuckarbeiten 415

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss in Augsburg und München. — Edelmetallarbeiten. — Eisenschneidearbeiten von Leygebe. — Die Kuriositätenliebhaberei. — Die Holzarbeiten. — Die Schmiedearbeiten 418

f) Kunstlitteratur.

Arbeiten der Kunststecher 422

4. Der nordische Barockstil in den Niederlanden, von 1600 bis 1670.

Der Rubensstil. — Die nationale Richtung in der Malerei durch Hals, Rembrandt, Ruysdael u. a. begründet 424

a) Architektur.

Der malerische Barockstil der Rubens'schen Schule. — Die Jesuitenkirchen. — Die Ziegelhaustein-Bauweise 425

b) Skulptur.

Uebergang zur Schule Bernini's. Duquesnoy und Quellinus 434

c) Malerei.

Die Blüthezeit der niederländischen Malerei. — Rubens und seine Schule. — Van Dyck der Meister des historischen Porträts. — Die Landschaftsmalerei mit südlichen Formen. — Die niederländische Genremalerei. — Die Farbendichtungen Rembrandt's. — Naturalismus des Frans Hals. — Die Nachfolger der Italiener. — Die feinere Genre- und die Bauernmalerei. — Die holländische Landschaft des Ruysdael. Die Marine-, Thier-, Blumen- und Architekturmalerei 436

d) Dekoration, Kleinkunst und Kunstgewerbe. Seite

Das niederländische, breite und massige Ornament. — Der Stil Auriculaire 464

f) Kunstlitteratur.

Ornamentstecher 468

5. **Die klassische Reaktion im Sinne des Palladio und das Eindringen des nordischen Barockstils in England, von 1619—1670 (bis auf Christoph Wren).**

Statt der anderwärts erfolgenden Fortbildung des Stils zum Barock erfolgt in England ein Zurückgehen auf Palladio. — Der puritanische Geist. — Erst unter der Restauration wird das Barock von Holland herübergebracht 469

a) Architektur.

Inigo Jones. Der Bau von Whitehall. — Der Barockstil in Schottland und England 470

b) Skulptur und Malerei.

Ausländer 475

c) Kunstlitteratur.

6. **Die erste Stufe des Barockstils in Spanien, von 1610—1649.**

Italienische Nachfolge. — Das Fehlen des von der Gothik abhängigen Barockstils 476

a) Architektur.

Verdrängen der Schule Herrera's durch Juan Gomez de Mora und Juan Martinez 477

b) Skulptur und Malerei.

Die spanische Malerei bereitet ihren Höhenpunkt vor. — Die Schulen von Valencia, Sevilla und Madrid. — Skulptur ist italienisch. — Die bemalten Holzfiguren des Montañez 480

7. **Der nordische Barockstil in den skandinavischen Ländern.**

Ohne selbstständige Bedeutung, durch die politischen Unruhen und Kriege gestört. — Börse in Kopenhagen 481

Bayerische Staatsbibliothek München

EINLEITUNG.

1. Der Werth der Spätrenaissance.

Das Gebiet der Spätrenaissance, meist die Schöpfungen einer freien, individuellen, gelegentlich fessellosen und üppigen Phantasie umfassend, hat durch die strengen Abmahnungen der Kunstkritiker, welche wie der Engel mit dem Flammenschwert Jedem den Eingang verwehren wollten, etwas von der Eigenschaft eines verbotenen Paradieses bekommen. Umsomehr blieb es verlorene Mühe, wenn man den Neueren nicht gönnen wollte, sich an den phantasievollen Gebilden dieses Wunderlandes zu berauschen; und warum auch? — Ist doch die Phantasie die eigentliche Ernährerin der Künste und die akademische Trockenheit der Regeln ihre Verderberin! — Nicht, als ob alles das gut zu heissen wäre, was die Phantasie im überschäumenden Becher kredenzt; es mag auch hier und da ein Tropfen Taumelwein mit unterlaufen, oder ein trübes Phlegma zurückbleiben, wenn die Schaumperlen verflogen sind; aber dieser Möglichkeiten halber ist es doch nicht gerechtfertigt den Zauber dessen, was höchste künstlerische Kräfte geschaffen, ungenossen zu lassen.

Man ist längst übereingekommen, dem grossen Michelangelo Buonarroti, dem Urheber dieser die geistigen Grenzen der Menschheit erweiternden, oder wie man sagt überschreitenden Richtung, seine sogenannten Extravaganzen zu verzeihen, aber was nach ihm folgt, möchte eine vernüchterte, trockene Schulweisheit zum Fratzenhaften stempeln.

Es konnte aber nicht gelingen, so ohne Weiteres zwei und ein halbes Jahrhundert reichsten Schaffens aus unserer Kunstgeschichte zu streichen und wenn man dies in der Theorie gewollt hat, in der Praxis ist es nicht gelungen; weder in der Architektur, noch in den anderen Zweigen der bildenden Kunst. Alles, was seitdem von Bauwerken entstanden ist, fusst bewusst oder unbewusst auf den, in diesen verachteten Jahrhunderten der Spätrenaissance geschaffenen

Raumkombinationen, und den für dieselben erfundenen Konstruktionen. In der Malerei und Bildhauerei ist es vollends unmöglich gewesen, die damals der Kunst neu eroberten Gebiete unangebaut zu lassen; und die kurzen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, in denen man es absolut verschmähte, auf den Schultern der grossen Vorgänger stehen zu wollen, machen sich durch Unfruchtbarkeit des Kunstschaffens nicht zu ihrem Vortheil bemerkbar.

Die Periode der Spätrenaissance, von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. reichend, galt der, bis zu den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts vorherrschenden, akademisch-hellenistischen Richtung kurzweg als Ausdruck des Verfalls der Künste, als das gefürchtete Gespenst des «Zopfs». Musste man gelegentlich doch einem grossen Meister dieser Zeit geistreiche Auffassung, vollendete Technik, Reichthum der erfindenden Phantasie zugestehen, so unterliess man es mindestens in jedem Falle nicht, sich ausdrücklich gegen die sogenannten «barocken» Zuthaten zu verwahren. Eine solche voreingenommene Betrachtungsweise konnte den Kunstschöpfungen dieser grossen Epoche nicht gerecht werden und musste die Quellen verstopfen, welche den Neueren Belebung und Erquickung bieten sollten.

Das hat sich nun grösstentheils geändert, man hat neuestens eingesehen, dass es mindestens unüberlegt war, für das Schaffen einer ganzen, so ausgedehnten Kunstepoche die Phrase vom Verfall der Künste zu proklamiren. Die unbefangene Einsicht musste anerkennen, dass sich auch in diesen Jahrhunderten eine Anzahl grosser Genies fanden, welche die Fackel der wahren Kunst hoch hielten und keineswegs auf falschen Wegen wandelten, wenn sie mit aller Kraft bemüht waren, den neuen Idealen ihrer Zeit künstlerisches Dasein zu geben. Dieser Umschwung in der Werthschätzung der Stilarten der Spätrenaissance hängt offenbar mit einer neuen Richtung im Geistesleben der europäischen Völker zusammen; es ist der Nationalitätsgedanke, welcher auch das Kunstempfinden aus dem allgemeinen akademischen Urbrei aufgerüttelt und zur Schätzung des Besondern und Volksthümlichen zurückgeführt hat. Seit man wieder angefangen hat, die nationalen Verschiedenheiten der Völker zu begreifen und eigens in diesen Unterschieden die Keime des lebendig schöpferischen Gedankens für Litteratur und bildende Kunst zu entdecken, war man gradezu gezwungen, den Leistungen der Spätrenaissance Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen; denn das was man suchte, den eigensten Ausdruck des nationalen Lebens, war hier bereits vorgebildet und musste als Unterlage dienen, wenn man auf diesem Wege weiter wollte. Unter diesem Gesichtspunkte gewinnt sogar das Falsche und Uebertriebene, durch besondere Umstände veranlasste, mindestens eine historische Berechtigung und darf dem Studium nicht vorenthalten werden. Die Spätrenaissance ist zwar etwas Abgeleitetes,

erhebt sich aber in ihren Umbildungen öfter zu grosser Originalität. Von besonderem Reiz sind hier die Mischungen mit der Gothik, wie sie hauptsächlich in den nordischen Ländern vorkommen, und das Mehr oder Weniger des Zusatzes giebt den einzelnen nationalen Renaissanceepochen hauptsächlich ihren unterscheidenden Charakter. Wie alle Renaissancekunst, so geht auch die Spätrenaissance von Italien aus; aber das Eindringen des Fremden in andere Länder ist in diesem Falle keineswegs zu bedauern, denn es wird nirgends Urnationales verdrängt.

Das naive Vermischen der alternden Gothik mit den neuauflebenden antiken Formen, ergiebt das Charakteristische der Frührenaissance; darauf folgt zuerst in Italien eine puristisch einseitige Wendung zur römischen Antike; bald aber das Verdauen des dem modernen Geiste Fremdartigen und damit der Uebergang von der sklavischen Nachahmung zum selbstständigen Schaffen. Nun erst beginnt die nationale Renaissance in Italien und wird durch Michelangelo und das kühne, erfinderische Geschlecht seiner Nachfolger von den starren Fesseln der Schul-Tradition befreit. Man hatte sich vorgenommen, zunächst in der Baukunst, die Forderungen des modernen Lebens in rücksichtsloser Freiheit in architektonischen Formen auszuprägen, und wirklich war nach dieser Richtung hin noch Alles zu erfinden. Und in der That ist es dieser Zeit gelungen, die Typen für die modernen Gebäudegattungen neu zu schaffen und kein Späterer hat es vermocht, das auf diesem Gebiete Errungene bei Seite zu lassen. Die Nothwendigkeit, eine freie Umbildung der antiken Bauformen zu versuchen, wie dies zunächst in Italien geschah, beruhte noch auf dem besonderen Grunde, dass man das Sprechende, Eindrucksvolle in die architektonischen Formen zu legen suchte und einsah, dass man dies mit dem antiken Schema, wie man es damals kannte, nicht vermochte. Die antike Bauweise ist ohne Polychromie zum Theil unverständlich und ausdruckslos und der Versuch diesen damals nur geahnten Mangel durch die Plastik zu ersetzen, musste graden Wegs zu den Bildungen der Spätrenaissance führen. Und was ist diese anders, als ein fortlaufender Versuch der Rückkehr zur Antike? — Die immer gewollte Nachahmung der Antike zeigt bei jedem Versuche die bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit, ungewollt Neues zu schaffen und zwar deshalb, weil man jedesmal in der Antike das gesucht und gefunden hat, was die Mängel des herrschenden Stils ausgleichen sollte.

Gewisse Ideenkreise müssen immer von Neuem durchlaufen werden; dies erscheint als eine von der Geschichte bestätigte Nothwendigkeit, und die bekannte banale Phrase: «es ist Alles schon dagewesen», oder das goethische Diktum: «alles Gescheute ist schon einmal gedacht worden, man muss nur

versuchen, es wieder zu denken», sind nur die Bestätigung dieser allgemein als richtig angenommenen Ansicht. Warum sollte es in der Kunst anders sein, wie auf sonstigen Gebieten geistiger Arbeit? — Es ist auch nicht, denn in der That beschreibt die historische Aufeinanderfolge der Stilarten eine in sich zurückkehrende Kreislinie. Die Ursache des Beharrens in derselben erklärt sich aus der Macht der Tradition als Centripetalkraft und aus den sozialen und politischen Zeitströmungen als Centrifugalkraft. Einen bedeutsamen Abschnitt des oft durchmessenen Zirkels bildet nun «die Rückkehr zur Antike», oder nach der üblichen Bezeichnung «die Renaissance», in ihren verschiedenen Epochen, für welche der augenfällige proteusartige Wechsel der Erscheinungsformen besonders charakteristisch ist. Cidher, der ewig junge, immer desselbigen Weges wiederkehrende, könnte seine Freude an diesen sich wie in einer Zauberlaterne rasch ablösenden Verwandlungsbildern haben. Obgleich man immer dasselbe will, erreicht man doch stets etwas Anderes; das in verschiedenen Phasen als «Antike» gebotene ist grundverschieden unter sich und vom Originale. In unserem Jahrhundert hat man diese Erscheinungen unter dem Namen «Klassik» zusammengefasst und der «Romantik» gegenübergestellt, welche letztere dann ganz allgemein, aber durchaus nicht zutreffend, als Ausdruck der nationalen Besonderheiten unter dem Einflusse der christlichen Kultur gelten sollte. Zwischen diesen etwas unlogisch konstruirten Polen bewegt sich nun faktisch das Kunstschaffen der Modernen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis auf unsere Tage, und man muss schon diesen Pendelschwingungen folgen um die Werke des 19. Jahrhunderts zu verstehen und nach ihrem wahren Werthe zu schätzen. Dieselben dürften, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, auch viel weniger chaotisch erscheinen, als dies sonst der Fall sein müsste.

Wenn man aber zugeben muss, dass in allen Renaissanceepochen niemals die eigentliche Antike, sondern stets ein im Sinne der Zeit gemodeltes Neues reproduzirt wird, und obenein meist sehr gegen die Absicht der Urheber, wie denn z. B. die Erbauer des Dresdener Zwingers, nach bezeugter Absicht, kein anderes Programm hatten als «ächt römisch» zu bauen, so kann dies keineswegs als Tadel gelten; im Gegentheil steckt das jedesmal Merkwürdige in den bewussten und unbewussten Abweichungen von der Antike, welche geeignet sind, den Geist und das Bedürfniss der Zeit wiederzuspiegeln. Von diesem Standpunkte gesehen, fällt auch ein grosser Theil des abstrakt konstruirten Gegensatzes zwischen Romantik und Klassizismus fort und wir sehen in den verschiedenen Auffassungen der Renaissance ebenfalls die Aeusserungen der eigenartigen künstlerischen Phantasie eines besonderen Volkes und einer besonderen Zeit. Es ist deshalb rein akademisch und werthlos, an dem Vergleich des Chors einer gothischen Kathedrale, etwa mit dem griechischen Parthenon,

den Werth oder Unwerth beider Stile demonstriren zu wollen. Mit grösserem Rechte könnte man das altgriechische Wohnhaus mit einem Renaissancepalast in Vergleich stellen und hieran beweisen, wie sehr es die späteren Umbildner der Antike verstanden haben, den Bedürfnissen ihrer Zeit Rechnung zu tragen und das Ideal ihrer Zeit zum Ausdrucke zu bringen.

Als Ursache und zugleich als — unnütze — Entschuldigung für die Stilbesonderheiten der älteren Renaissanceperioden wird öfter die damals mangelhafte Kenntniss der antiken Monumente angegeben. Als Motiv zur veränderten Wiedergabe der Formen muss man dies gelten lassen; aber als Entschuldigungsgrund ist diese Bemerkung nicht am rechten Platze, denn besonders die nebelhaft vorschwebende Form des Vorbilds erleichtert das Erfinden des Neuen, die zeitgemässe Gestaltung des Ideals. Uebrigens ist es richtig, dass sich der jeweilige Stand der archäologischen Forschungen, und besonders das gelegentliche Auffinden und Bekanntwerden dieser oder jener antiken Monumentengruppe, jedesmal sichtlich in den Kunstschöpfungen der betreffenden Zeitabschnitte markirt, so dass ein inniger Zusammenhang zwischen archäologischer Arbeit und praktischem Kunstschaffen durchaus erkennbar wird. — Die Künstler der Jetztzeit sind in der besonderen Lage, durch die seitdem neubegründete und sehr entwickelte Monumentenkunde mit einer wahrhaft erdrückenden Fülle von Material überschüttet zu sein. Man kennt jetzt nicht nur die antiken Denkmäler hinreichend genau, sondern auch die Werke aller folgenden Stile und Stilnuancen und ist im Stande, diese sämmtlich bis auf das Tüpfel nachzuahmen; was denn auch mit und ohne Virtuosität geschieht, entweder pure aus Liebhaberei, oder mit tendenziöser Absichtlichkeit, wegen irgend einer, meist der eigentlichen Kunst fremden, sozialen, politischen oder religiösen Idee. Es wäre kein Wunder, wenn das bescheidene Theil origineller Schöpfungskraft der Neueren in diesem überschwänglich gebotenen fremden Reichthum ganz erstickte, und wenn auch, Dank der unbesiegbaren Reaktionskraft der künstlerischen Phantasie, kein gänzliches Versiegen des künstlerischen Talents zu besorgen ist, so ist doch mindestens die Bildung einer gesunden Schule, eine von Meister zu Meister sicher fortschreitende Entwicklung in der Jetztzeit fast ganz unmöglich gemacht. Woher soll ein moderner Kunstprofessor die genügende Autorität schöpfen, um seine Auffassung, welche er den Schülern nicht bequemer zur Hand legen kann, als dies durch litterarische Hülfsmittel mit irgend einer anderen historisch gewordenen bewirkt wird, überzeugend zur Geltung zu bringen? — Dazu kommt noch, dass die meisten neueren Meister selbst keine feste künstlerische Ueberzeugung zu überliefern haben, die einem in sich bruchfreien, einheitlichen Ideale entspräche; sondern ihrerseits ebenfalls ein vielseitiges Virtuosenthum kultiviren, welches sich ge-

fällt, bald in dieser, bald in jener historisch gegebenen Stilnuance mit erstaunlicher Treue zu schaffen; und zwar gilt dies ebensosehr für die Neugothiker, wie für die Anhänger der Renaissance.

Den zweifelhaften Vorzug der Mannigfaltigkeit hat die neueste Zeit jedenfalls voraus, wie man gern zugeben wird, wenn man nur das überdenkt, was man in den letzten Jahrzehnten versucht hat wieder auf die Bahn zu bringen und was sich als ephemere Moderichtung auch rasch genug abgewirthschaftet hat, um wieder neuen Galvanisirungs-Versuchen an abgestorbenen Kunstformen Platz zu machen. Wohl könnte am Ende dieses Durchprobirens der so und so vielste Versuch einer neuen «Rückkehr zur Antike» an die Reihe kommen und würde zweifellos, wie jedesmal, ein vom Früheren abweichendes Resultat zu Tage fördern. Ob diese, von den Anhängern der einen absoluten Kunst, von den Hellenisten und speziell in Berlin von den Epigonen Schinkels gehoffte Wendung, früher oder später wirklich eintreten wird, bleibt ein fragwürdiges Thema. Vielleicht bringen die jüngsten Erforschungen der antiken Denkmäler so viel Neues ans Licht, dass sich hierauf eine frische Auffassung der Antike gründen lässt? — Aber, man darf zugleich fragen: Ist nicht schon die Forderung einer durchgängigen Polychromirung ein entschiedenes Hinderniss für die Rückkehr zur griechischen Antike und stehen nicht die nationalen Kunstbestrebungen im direkten Gegensatze zu einer durch die strenge Nachahmung der Antike bedingten Herrschaft der absoluten Kunst? — Der romantischen Gegenpartei, welche das Heil der Zukunfts-Kunst allein in der Wiederbelebung mittelalterlicher Formen sieht, kann man mit Grund entgegenhalten, dass man eben sowohl auf die Urformen des gemeinsamen indogermanischen Stammes zurückgreifen kann, dass es ein deutscher Dichter war, der eine «Iphigenie» schrieb und dass es vorläufig keine neugothischen Dichter giebt, wenn man nicht Richard Wagner wegen seiner die Stoffe der nordischen Sage behandelnden Musik-Dramen als solchen feiern will.

Auf manche der oben aufgeworfenen Fragen würde eine eingehende Betrachtung der Kunstleistungen der letzten Jahrzehnte bereits eine genügende Antwort geben. Man würde finden, dass die zu weit getriebene Nachahmung der Antike doch zuweilen sonderbare Blüthen getrieben hat. So, als Beispiel des Berliner Hellenismus, die früher in der Kuppel des Museums befindliche, jetzt verschwundene, Königsstatue mit Federkranz und an Tättowirungen erinnernden farbigen Metalleinlagen der Gewänder. Was bei uns das falsche Griechenthum, das war bei unseren westlichen Nachbarn das falsche Römerthum mit seinem Theater-Pathos bei innerlicher Dürre und Hohlheit. Aber hier wie dort lief es auf das bekannte: «Wie er sich räuspert und wie er spuckt» hinaus; das heisst, bei uns fand man das Griechenthum in möglichst

regelrechten Palmetten und Eierstäben und bei den Franzosen äusserte sich das Römerthum in trockener Nachahmung der sogenannten Ordnungen. Man erreichte mit diesen archäologisch zopfigen Bestrebungen nirgends besseres, als eine antike Ueberpflasterung ganz moderner Bedürfnissformen, hinter der das Eselsohr lang und unverkennbar genug hervorguckte; denn «von dem Genie, dem Geist, sich nichts auf der Wachtparade weisst.» — Indess wäre es gänzlich falsch, wollte man die erwähnten verfehlten Versuche einer akademischen Reproduktion der Antike gegen die echte, prinzipielle Nachfolge derselben ins Feld führen, denn ganz unzweifelhaft bleibt die Naivität der Alten, jetzt wie früher, der Jugendbrunnen, in dem die überreizte und nervöse Phantasie der Modernen sich wieder gesund badet.

Für die Werthbestimmung der früheren Versuche klassisch zu bilden, kann es nur einen Massstab geben, nämlich das Verhältniss, in dem die freie Herübernahme entwicklungsfähiger Formen zu dem gedankenlosen Mitschleppen eines todten archäologischen Ballasts steht. Die verschiedenen modernen Umwandlungen der Antike erscheinen soweit als wahre Fortschritte, als sie zugleich neue, den Zeitbedürfnissen entsprechende Lösungen in Bezug auf Raumschöpfungen und Aufbau angebahnt haben; als Abwege dagegen, wenn die schematischen Wiederholungen der für den modernen Sinn inhaltslosen Formen überwiegen. Von Verfall kann mit Recht nur die Rede sein, wenn Detailbildung und Technik so öde und lüderlich werden, dass die an ein Kunstwerk zu stellenden Anforderungen der geistigen Durchbildung und der Monumentalität überhaupt nicht mehr erreicht werden. — Von allen Zweigen der bildenden Kunst hat sich die Malerei der Spätrenaissance am wenigsten wegen Minderschätzung oder gar Missachtung ihrer Verdienste zu beklagen gehabt; ihre grossen Meister, deren Werke in ebenso überwiegender Zahl die Gallerien, Paläste und Kirchen füllen, wie die Bauwerke dieser Periode den Hauptbestandtheil der Städte abgeben, sind zu allen Zeiten nach Verdienst gewürdigt worden, während dies mit Skulpturwerken und Bauten durchaus nicht der Fall gewesen ist. Mag man die Ursache hiervon darin finden, dass das in der Malerei der Spätzeit geleistete Neue zu sehr in die Augen springend war, um übersehen zu werden, dass keine gelehrte Kritik im Stande war, die koloristischen Wunder eines Rubens und Murillo zu verdunkeln, dass die grandiosen Schöpfungen der Gewölb-, Kuppel- und Plafondmalerei mit der neu erfundenen perspektivischen Untenansicht, wenn auch in ihrem Werthe bestritten, dennoch wegen der besiegten künstlerischen Schwierigkeiten imponirten; jedenfalls wurden alle diese Vorzüge nie abgeleugnet oder der ernste Versuch gemacht, dieselben in Schatten zu stellen.

Selbst die puristische Kunstansicht, welche nach dem Tode Raffael's kein

Kunstwerk mehr als ein reines ungetrübtes, als eine Einheit von Form und Farbe, gelten lassen wollte, durfte sich und anderen doch nicht verhehlen, dass die Malerei der Spätrenaissance ganz neue Bahnen erschlossen hatte, die nun niemals wieder verlassen werden konnten. Man musste zugestehen, dass die Genremalerei, als ganz neue Gattung, von Caravaggio in Italien und dem niederländischen Meister Peter van Laar geschaffen wird; die Schlachtenmalerei von Salvator Rosa und Michelangelo Cerquozzi; nicht minder zum ersten Male eine wahre Landschaftsmalerei als poetischer Ausdruck der Stimmung. In der letzteren Gattung ergab es sich, dass sogar die Niederländer und Deutschen den Italienern voran gehen und dass erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Franzosen als bewusste, definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze folgen. Eine Anzahl Spezialgattungen, die Thier-, Stillleben- und Blumenmalerei, die Architektur- und Marinemalerei wurden erst in der Zeit der Spätrenaissance entdeckt und sofort in unübertroffener Meisterschaft ausgeübt.

In der Monumentalmalerei, welche, eng verwachsen mit dem Wesen des Bauwerks, die geistige Sprache der Architektur redet, wird nun erst das Höchste geleistet. Wer wollte behaupten, dass etwas ähnliches, wie die genial abgestufte Gewölbmalerei der sixtinischen Kapelle, in architektonisch empfundener Anordnung und geistigem Inhalt je früher geschaffen sei? Das von Michelangelo in Rom und von Coreggio in seinen Kuppeln wieder in grundverschiedener Weise Geschaffene fand dann durch die Nachfolger eine fortdauernde Anwendung und Umbildung. — Aber die Baukunst der Spätrenaissance schuf erst diese weiträumigen prachtvollen Bauten, welche nothwendig vorhanden sein mussten, um dieser grandiosen und himmlisch heiteren Malerei den Platz zu bereiten. Es schloss sich damals Alles zur vollen Harmonie zusammen, kein Zweig der bildenden Kunst stand dem anderen im Wege; sie steigerten sich vielmehr gegenseitig. — Wie die Architektur der Malerei zu ihrer Vollendung bedurfte, so war sie auch bestrebt die Wirkung derselben auf alle Weise, hauptsächlich durch wahrhaft geniale Erfindungen zum Zweck einer möglichst wirksamen Beleuchtung zu sichern. Ebenso Hand in Hand mit dieser neuen Malerei geht ein derselben angepasstes Dekorationssystem; man verlässt den in den Loggien wiederholten Arabeskenstil der römischen Kaiserpaläste und erfindet einen neuen Dekorationsstil, in dem der Stukko das rahmende, trennende und verbindende Element der Bilder abgiebt. Die letzteren konnten nun einen gedanklich höheren selbständigen Inhalt erhalten.

Das Verbindungsglied zwischen dem, um die Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommenden, malerischen Ideal und dem heutigen, bildet der, nach einer kurzen Zwischenzeit des Manierismus allseitig zur Herrschaft gelangende Naturalismus oder Realismus. Mag sich derselbe, in der Affektmalerei der

Kirchenbilder, auch zunächst in Uebertreibungen ergehen, so hat doch die Schule von Bologna, mit den Caracci und ihren grossen Schülern Domenichino und Guido Reni, mindestens eine harmonische Wirkung erreicht. Guido's Aurora im Kasino des Palastes Rospigliosi wird immer zu den vollkommensten Schöpfungen der Malerei gehören, und das was noch die letzten Glieder dieser, von Caravaggio ausgehenden, durch Luca di Giordano, Pietro da Cortona, Pozzo und Tiepolo sich fortsetzenden Kette auszeichnet, ist die wunderbare Leichtigkeit im geistreichen Improvisiren und ein silbertöniges, echt dekorativ heiteres Kolorit.

Für das historische Porträt, als echt moderne Errungenschaft, beginnt jetzt erst die wahre Glanzperiode; Rubens, Van Dyck, Rembrandt, die grossen Niederländer, schaffen in ihren Bildern dieser Art Juwelen ersten Ranges, wahre Wunder an Farbe und Lichtgebung und erheben damit das Porträt zu einem vollgültigen Ausdrucke des Weltganzen.

Die Bildhauerei der Spätrenaissance hat bei weitem nicht den hohen Ruhm erlangt, der den Malwerken dieser Periode so unbestritten zu Theil geworden ist. Schon an des Altmeisters Michelangelo plastischen Schöpfungen fand man viel zu tadeln und unter den Werken seiner Nachfolger ist ebenfalls kaum eins, welches sich eines unbedingten Beifalls erfreute. Die Malerei hatte den Vortheil, dass ihr das auf Affekt und leidenschaftliche Bewegung gestimmte Ideal der Zeit zu höherer Wirkung verhalf; während die Skulptur mit der Aufnahme dieser Eigenschaften nur verlieren konnte. Man kann überhaupt sagen; dass das herrschende Kunstprinzip dieser Jahrhunderte ein malerisches war; dass Skulptur wie Architektur ebenfalls in den Dienst dieses Prinzips treten mussten und deshalb von der Malerei abhängig wurden. Das grossartig Typische der antiken Tempelskulptur war aus inneren christlich-kirchlichen Gründen nicht wieder zu erreichen, und die Profanskulptur war zu sehr Sache des ästhetischen Beliebens der Gebildeten und konnte nicht im allgemeinen Sinne populär werden, weil sie nicht mehr die nothwendige Aeusserung eines überall vorhandenen mythologischen Bewusstseins war. Michelangelo hatte allerdings die Skulptur frei gemacht von hieratischen Rücksichten und dieselbe wieder rein auf ein künstlerisches Prinzip gestellt, aber eben deswegen befriedigen seine heiligen Figuren nicht. Die Ueberwindung von Schwierigkeiten der Stellung, die Wiedergabe einer mächtigen Muskulatur, eines grossartigen Faltenwurfs entschädigen nicht für das Fehlen der Naivität und einfachen rührenden Schönheit. Dabei ist es merkwürdig, dass Michelangelo von sich selbst sagte, er sei kein Maler, auch kein Architekt, sondern ein Bildhauer. Wirklich galt ihm die Skulptur als erste Kunst und er war mit ungeheurer Anstrengung bemüht, die Schwierigkeiten derselben zu besiegen.

Indess ist sein Schicksal, speziell als Bildhauer, gradezu ein tragisches zu nennen; denn sein wichtigstes Skulpturwerk, sein kolossaler Entwurf zu einem Denkmal für Papst Julius II. wurde zur Qual seines ganzen Lebens. Immer durch widrige Umstände an der Arbeit gehindert, von den Erben des Papstes wegen Saumseligkeit gescholten, sogar der Verschleuderung der für die Arbeit bereits gezahlten Gelder fälschlich angeklagt, kehrt er dennoch immer wieder mit eiserner Beharrlichkeit zu dieser Aufgabe zurück, aber um endlich zu unterliegen. Hier überwindet einmal das Schicksal seine Titanenkraft; er bringt nur wenig von dem Gewollten zu Stande. Dieses wenige, vor Allem der Moses, ist allerdings herrlich und von einziger, dämonischer, nicht zu überbietender Formgebung. Auch seine Allegorien, in der mediceischen Kapelle, nichts als freie Verkörperungen des plastischen Prinzips, basirt auf den künstlerischen Gegensatz der entsprechenden Körpertheile, sonst fast motivlos und auf Kosten der Ruhe und selbst der physischen Möglichkeit gebildet, sind wieder ein grossartiges Unikum der Kunst, haben aber am meisten die Nachahmer in die Bahn des Verderbens getrieben. Die ungeheure Ausdehnung der geistigen Machtsphäre Michelangelo's wird am besten durch den Umstand bezeichnet, dass ohne seinen Vorgang keiner seiner Nachfolger, so wie er ist, gedacht werden kann, sogar seine Nebenbuhler werden ihm unfreiwillig nachgezogen. Indess kommen noch nachmichelangeleske Skulpturwerke von wunderbarer Schönheit zu Stande, von Giovanni da Bologna und seiner weitverbreiteten Schule ausgehend.

Mit Bernini tritt später ein anderes bildhauerisches Kraftgenie auf, grossartig wie Michelangelo in Betracht seiner Folgewirkung, aber dennoch grundverschieden von dem in einsamer unnahbarer Höhe thronenden Meister. Schon als Mensch steht Bernini tief unter Michelangelo, er berauscht sich mehr als billig an äusseren Erfolgen und hat den starken Beigeschmack des Theatralischen, wie die ganze Generation des 17. Jahrhunderts. Nicht das Werk allein, sondern wie es sich den Zeitgenossen darstellt, seine Wirkung auf den Moment, die durch dasselbe bewirkte Ueberraschung, mit einem Wort das Höflingswesen, spielen bei Bernini eine grosse Rolle. Erst durch ihn dringt der Malerstil der Zeit, mit seinem rücksichtslosen Naturalismus der Formen und der Anwendung der Affekte um jeden Preis, vollständig siegreich auch in die Skulptur ein. Hiermit werden zwar die Porträtköpfe, ganz im Sinne der grossen niederländischen Maler gearbeitet, zu ganz vorzüglichen Leistungen dieser Zeit; aber die Idealfiguren erhalten üppige fette Formen, eine prahlerische Muskulatur und eine Gewandung, welche nur noch in malerischen Massen wirkt, ohne das Körpermotiv verdeutlichen zu helfen.

Alessandro Algardi, dann der Niederländer Franz Duquenois folgen den Spuren Bernini's und Pierre Puget übertrifft ihn noch in der krassen Wieder-

gabe des Affekts. Puget's schreiender, eingeklemmter Milon von Croton sollte die Laokoongruppe überbieten; aber welche Rohheit des Ausdrucks ist hier zu finden! — Weitaus das beste dieser Spätzeit bietet die Reiterfigur Schlüter's auf der langen Brücke in Berlin, ganz entsprechend dem schon erwähnten Umstande, dass in Porträtfiguren, bei denen der Affekt keine Stelle fand, diese Zeit das Trefflichste aufzuweisen hat.

Wahrhaft erfreulich ist das wieder erreichte harmonische Zusammengehen der Skulptur mit der Architektur; es entsteht ein einträchtiges auf Gesammtwirkung gehendes Sichunterstützen dieser Kunstzweige, wie es niemals wieder, seit der Antike, vorhanden war. Die Figuren in Nischen, auf Balustraden und sonst als bekrönende Gruppen angebracht, werden ein wesentlicher Theil des Bauwerks und es kann nicht fehlen, dass die Art ihrer Anordnung für alle Folgenzeiten typisch wird. Im Innern und an den Portalen werden die Figuren mit Vorliebe als Personifikationen architektonischer Kräfte angebracht; eine Unzahl von Atlanten sind besonders in diesem Sinne thätig und helfen eine grossartige dekorative Wirkung hervorbringen.

Ueberhaupt ist die Dekoration die starke Seite der Bildhauerkunst der Spätrenaissance; abgesehen von dem Uebermass an Allegorien, kommt oft eine Vornehmheit der Motivirung zur Geltung, welche einzig das Schöne und Platzangemessene im Auge hat und jede kleinliche Sentimentalität, sowie jedes Entlehnen der Gedanken aus der poetischen Litteratur weit hinter sich lässt. Ihre höchsten Triumphe feiert die dekorative Bildhauerei an den in grosser Anzahl und mit ausserordentlicher künstlerischer Kraft ausgeführten Brunnen. Der Reliefstil der Spätrenaissance befriedigt am wenigsten; die Uebersetzung der Gemälde, mit tiefem perspektivischen Hintergrunde in Marmor und Erz, wurde zum Missbrauch. Diese malerischen Reliefs vermögen noch geistvoll und trefflich zu erzählen; aber das häufige Auswärtsbiegen der Oberkörper der Figuren, der Untensicht und der Ueberfüllung zu Liebe, macht dieselben stillos. Das Relief vermischt sich schliesslich mit der Wandgruppe, wie in Algardi's Attila in S. Peter.

Auf dem weiten Felde des Kunstgewerbes ist die Spätrenaissancekunst unbestrittene Meisterin und kühne Schöpferin des Neuen. Konnte man gegen die Leistungen der sogenannten hohen Künste noch prinzipielle Einschränkungen ihres absoluten Werths vorbringen, so ist dies dem Kunstgewerbe gegenüber nicht möglich. Hier zeigt sich der Phantasiereichthum der Zeit, von seiner liebenswürdigsten Seite, hier wird durch die thätige Theilnahme der grossen Meister eine bisher unerreichte und auch kaum überschreitbare Höhe erstiegen. Die Fülle des auf den verschiedensten, zum grossen Theil erst eroberten, technischen Gebieten Hervorgebrachten ist ganz ungeheuer und

ein Menschenleben würde nicht ausreichen, die in den Kunstkammern und Museen Europas aus dieser Zeit aufgestapelten Schätze eingehend zu betrachten. Der Einfall, das capriccio, oft unangenehm in der grossen Skulptur sich breit machend, ist im Kunstgewerbe an seiner rechten Stelle und das frei behandelte naturalistische Detail, allerdings keineswegs mit «naturroher» Bildung zu verwechseln, vermehrt das Reizvolle der Formgebung im Kleinen. Dieser muntere dekorative Geist zeigt sich an Marmor- und Bronze-Kandelabern, an den Reliefschnitzereien der Bilderrahmen, an schönen Holz- und Marmor-Intarsien, hauptsächlich aber in Schmucksachen, Gefässen, Prachtgeräthen, Stoffen und Tapeten. Die Arbeiten in Edelmetallen erhalten wesentlich durch den weltbekannten Florentiner Benvenuto Cellini ihr massgebendes Gepräge. Kostbare Mineralien werden von ihm mit einer reichen Fassung von Gold mit farbiger Emaille versehen, im harmonischen Zusammenklang von Form und Farbe, dabei überwiegt in den einzelnen Theilen das Figürliche gegen die Arabeske. Die Schwierigkeiten der Erfindung und des Machens scheinen für Benvenuto gar nicht mehr vorhanden zu sein, er spielt in souveräner Meisterschaft mit den Formen. Ebenso übertrifft der berühmte Krystallschleifer Valerio Vincentino in seinen Darstellungen die Reliefs der grössten Meister. Auf dem Gebiete der gewebten Bildertapeten, der Gobelins, wird in den Pariser Staatsfabriken, welche stets von grossen Künstlern geleitet sind, eine ganz fürstliche staunenswerthe Pracht entwickelt. Für Meubel und Porzellan entdeckte man erst jetzt die wahren Gebrauchsformen, die auch deshalb durch keinen Stilwechsel wieder zu beseitigen waren. Selbst dann noch, als am Anfange des 19. Jahrhunderts der trockene akademische Purismus alles freie Kunstleben getödtet hatte, blieben die Formerfindungen der Spätrenaissance in Meubeln und Porzellan unangetastet, und bilden deshalb eine bis zur Jetztzeit ununterbrochene Kette der künstlerischen Tradition. Der neueste Aufschwung des Kunstgewerbes stützt sich, abgesehen von frischen durch die Weltausstellungen herangebrachten orientalischen Einflüssen, ganz wesentlich auf das Studium der Spätrenaissanceschöpfungen; und man darf wohl sagen mit vollem Recht, denn es sind keine besseren Muster zu finden.

2. Die Rückkehr zur Antike in der mittleren und neueren Zeit bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.

Die Renaissance in Italien kam nicht plötzlich und unerwartet, wie ein Blitzstrahl aus heiterem Himmel fährt. Das Alte und Bestehende wurde nicht mit einem Schlage vernichtet und die neue Kunst glich nicht dem Phönix, der fertig neu befiedert aus der Asche steigt. Vielmehr geschah die Entwicklung des Neuen langsam und gesetzmässig, an vorhandene Fäden anknüpfend, denn die Tradition der Antike war vorzüglich in Rom immer bis auf einen gewissen Grad lebendig geblieben und nur auf kurze Zeit durch nordische Einflüsse unterdrückt gewesen. Selbst in den anderen europäischen Ländern ist, wenn auch im minderen Grade als in Italien, die Absicht auf eine römische Renaissance immer latent und gelangt öfter zu einer charakteristischen, allerdings bald vom Ziele ablenkenden Lebensäusserung.

Die Kunstthätigkeit der ersten christlichen Jahrhunderte war in der Hauptsache eine naive Fortsetzung der Antike. Sorglos verwandte man in den christlichen Kirchen die antiken Reste, die Säulen der alten Monumente und sogar die reliefbedeckten römischen Sarkophage; ebenso wie man das Vorbild der heidnischen Basilika für das christliche Kirchengebäude herübergenommen hatte. Bei den Malereien in den römischen Katakomben wird man immer die unentschiedene Frage aufwerfen können; ob diese altchristliche Kunst als Nachblüthe der römischen aufzufassen ist, oder bereits den Anfang einer neuen Epoche bedeutet? Durch das Mass der an diesen Bildern aufgewendeten Kunstfertigkeit ist der Zweifel nicht zu lösen, denn diese ist vom Auf- oder Absteigen der Entwicklung zum grössten Theile unabhängig.

Gewiss zog mit dem Christenthume ein neuer beseelender Geist ein; aber wenn auch schon sehr früh die altchristliche Basilika — die erste soll S. Maria in Trastevere sein, um 222 nach Chr. unter Kaiser Alexander Severus, also vor den Verfolgungen errichtet — an Stelle der frühesten Oratorien trat, so dauerte es doch noch bis in das 4. Jahrhundert, ehe sich antike und christliche Architektur von einander erkennbar schieden. Das Baptisterium der heiligen Constantia bei Rom, auch als Bacchustempel bezeichnet, giebt sich nur

aus äusserlichen Gründen als ein christlicher Bau zu erkennen; ähnlich ist es mit dem Baptisterium von S. Giovanni in Laterano, welches ebenso gut ein Baderaum im alten Palaste des Constantin gewesen sein kann. Kurz danach stellte der Nachfolger Constantin's, Julianus, die zerstörten Städte Griechenlands, Athen, Argos, Theben, Elis, Korinth wieder her. Hatte man unter Theodosius M., am Ende des 4. Jahrhunderts, angefangen, die heidnischen Monumente zu zerstören, so begann die Sorge für die Erhaltung derselben bereits zu Anfang des 6. Jahrhunderts wieder Platz zu greifen und man wäre berechtigt, dies als erste Vorbereitung einer Renaissance aufzufassen. — Ein kurzer Rückblick auf die verschiedenen historischen Momente, in welchen eine Rückkehr zur Antike angestrebt wird, vor dem Beginn der eigentlich sogenannten Renaissance, dürfte zum Verständniss dieser grossen Epoche selbst und der, in neuer und neuester Zeit nach demselben Ziele gerichteten Anläufe, welche noch keineswegs abgeschlossen sind, sondern immer wieder neue Phasen der stilistischen Auffassung hervorbringen, nicht ganz ohne Nutzen sein.

Zu Anfang des 6. Jahrhunderts wollte Theoderich, der grosse Ostgothenkönig, nach seiner Eroberung des römischen Ravenna's eine Renaissance ins Leben rufen. In seiner berühmten vom Minister Cassiodor redigirten Cabinetsordre spricht Theoderich die Absicht aus, im Geiste der alten Cäsaren weiter schaffen zu wollen und betont den Römern gegenüber nicht allein die Wichtigkeit der Erhaltung ihrer Monumente, sondern er fasst die Sache gleich praktisch an und ernennt in Rom besondere Behörden, Konservatoren, welche über die Trümmer der alten Monumente wachen sollten. Er fordert dann ausdrücklich, dass seine Bauten den grossen Schöpfungen des Alterthums völlig gleich sein sollen, muss aber auch sofort die Erfahrung machen, dass die Werke seiner Architekten, des Aloisius in Rom und des Daniel in Ravenna, doch weit hinter diesen Forderungen zurückbleiben. Indess wurde unter Theoderich eine grosse Anzahl von Bauten in Ravenna, Pavia, Monza, Rom und Neapel errichtet. Das für ihn selbst bestimmte Mausoleum in Ravenna ist vielleicht unter diesen das bemerkenswertheste, es trägt einem wichtigen Zuge Rechnung, der in allen folgenden Renaissanceepochen das eigentlich charakteristische Element, gewissermassen den Werthmesser ihrer Entwicklungsfähigkeit abgiebt, dem Hinübernehmen nationaler Besonderheiten in die versuchte Reproduktion der Antike. In diesem Falle ist es die Decke des Monuments, aus einem einzigen, aus Istrien herbeigeschafften kolossalen Steinblocke bestehend, welche an die Male des altnordischen Reckenthums erinnert. — Diese erste bewusste, von Germanen ausgehende Renaissance hatte nur eine kurze Dauer; derselben wurde, durch die Eroberung Ravenna's seitens der Neugriechen, ein rasches Ende bereitet. Die unter Justinian in

Byzanz gepflegte neugriechische Kunst wurde auf kurze Zeit auch im Abendlande herrschend und die unter der Gothenherrschaft begonnenen Kirchen, wurden in diesem Stile weitergebaut und vollendet.

Zum zweiten Male, unter dem grossen Frankenkaiser Karl, äussert sich am Ende des 8. Jahrhunderts der starke Drang des Barbarenthums nach Aneignung antiker Kultur. Unter Karls Weltmonarchie verstummte der altnationale Heldengesang; die lateinische geistlich-christliche Dichtung wurde durch die Klosterschulen zum ersten Male in die nordischen Länder eingeführt. Ausländische Gelehrte, wie Paul Diaconus, Peter von Pisa und Alkuin wurden berufen, um römische Kunst und Wissenschaft wieder zu beleben. Alkuin, der angelsächsische Mönch, musste anfangs in Paris, später in Aachen einer lateinischen Schule vorstehen, denn die amtliche Schrift im ganzen Reiche sollte Latein sein und Karl der Grosse selbst, der eigentlich deutsch sprach, lernte noch im späteren Alter Latein schreiben und sprechen. Hraban Maurus, der Schüler Alkuin's, wurde der Begründer römischer Gelehrsamkeit in Deutschland. Dementsprechend wurde bei den Bauten eine römische Renaissance eingeführt. Die karolingische Stilperiode dauert aber wieder nur durch die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts; sie beginnt in Deutschland mit der lebhaften Bauthätigkeit der Schüler des heiligen Bonifacius, in den nach Vorbildern und Lehrbüchern des Alterthums errichteten Klöstern. Im Jahre 744 wurde das Kloster Fulda durch Bonifacius und seinen Schüler Sturm erbaut; dann unternahm Baugulf, der zweite Abt von Fulda, grosse Erweiterungen; weiterhin wurde Ratger, ausdrücklich der Architekt genannt, sein Nachfolger gegen das Jahr 802, um wegen seiner übergrossen Baulust abgesetzt zu werden. Einhart, der spätere Minister Karls, ging ebenfalls aus der Fuldaer Klosterschule hervor, vielleicht als Schüler Ratger's, jedenfalls wurde er durch Baugulf an den Kaiser gesandt, um mit dessen Sohne erzogen zu werden.

Die beiden Hauptbauten, welche uns heute noch ein Bild der damaligen Renaissancekunst geben können, sind der Dom in Aachen in seinen ältesten Theilen, und die Lorscher Halle. Die Abtei Lorsch kommt schon im Nibelungenliede unter dem Namen Lorse vor, Frau Ute, die Mutter Chriemhild's, wird als Stifterin genannt. Das Kloster soll schon unter dem fränkischen Könige Pipin und die Kirche desselben 774 im Beisein Karls des Grossen und seiner Gemahlin Hildegard und seiner beiden Söhne Karl und Pipin eingeweiht sein. In der Chronik heisst es: Abt Gundeland hat diesen Bau «nach Art der Antike und in Nachahmung des Alten» aufgeführt. Kirche und Kloster brannten im Jahre 1090 nieder und wurden wieder aufgebaut, die berühmte Eingangshalle blieb aber stehen und wurde wieder benutzt; wenn dies nicht ausdrücklich historisch beglaubigt ist, so lässt es doch der

Stil der Halle mit Sicherheit vermuthen. Die ältere Kirche war nach Art der römischen Basilika erbaut, mit Säulen und kompositen Kapitälen, die Halle aber zeigt eine Wandbekleidung in der Art des römischen Opus reticulatum, ebenfalls mit Halbsäulen kompositer Ordnung in sehr schlanken Verhältnissen. Vielleicht kündigt sich hier der nordische Einfluss durch die Spitzgiebel über der Arkadenreihe des Obergeschosses an? — Die Kaiserkapelle zu Aachen, 796 zu Ehren der heiligen Jungfrau gegründet, der stolzeste Baurest aus Karls Zeit, bildet ein Oktogon mit zwei übereinander liegenden Umgängen, welche mit aufsteigenden Gewölben überdeckt sind und mit einer Kuppel über dem Mittelraume. Die Kapitäle der inneren Säulen — noch jetzt in Paris — sind römisch-komposit, aber der römische Charakter zeigt sich noch auffallender in den erhaltenen Erzgusswerken, in den Resten dreier Doppelthüren, jetzt am modernen Portal zusammengestellt und an dem Brüstungsgeländer des Obermünsters. Die Strebepfeiler am Aeussern des Oktogons sind neue Elemente und leiten zum Konstruktionssysteme des Mittelalters über.

Die Gründe, weshalb in der Epoche des eigentlichen Mittelalters, in den nordischen Ländern sich eigenthümliche Stilformen bildeten, gehört nicht in den Rahmen dieser Betrachtung. Jedenfalls wurde damals wieder das Nationalitätsprinzip das ausschliesslich herrschende und formende in der Kunst, wenn es auch grössere Völkergruppen einheitlich umschloss, als dies bei seinem abermaligen Auftauchen der Fall ist. Übrigens stellte sich nur die gothische Kunst in schroffen Gegensatz zur Antike; das Romanische bewahrte immer noch eine Reminiscenz an die lateinischen Vorbilder. Der Übergang vom Romanischen in die Renaissance, durch die Wiederaufnahme der antiken Detailformen, ergiebt sich leichter, als der Übergang zur Gothik, wie die Certosa bei Pavia beweist. Das Romanische wurde nicht in selbstverständlicher Folge zur Gothik fortgebildet, sondern von dieser vernichtet.

In Italien übte die Fülle der vor Augen stehenden antiken Denkmäler immer einen starken Einfluss, die Traditionen des Römerthums konnten niemals ganz in Vergessenheit gerathen. Im Kunstgewerbe eröffnete sich bereits seit dem zwölften Jahrhundert die Aera der Renaissance. Die Füllungen der geschnitzten Meubel wurden mit Malereien auf Goldgrund nach antiken Motiven verziert und die ebenfalls antike Technik der Intarsia scheint sich, zu ähnlicher Verwendung, fortwährend erhalten zu haben.

Zur Zeit des grossen Dante, am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, als die toskanischen und lombardischen Republiken ihren Höhepunkt der Entwicklung erreicht hatten, als in Florenz der grosse Bausinn herrschte, der im Jahre 1294 das berühmte Dekret des Senats, den Neubau von S. Reparata — den späteren Dom — betreffend diktirte, als Cimabue und Giotto malten,

Casella die Musik lehrte und der gelehrte Bruno Latini einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand, hätte von Florenz eine ganz nationale italienische Kunstperiode ausgehen können; aber schon mit Petrarca gewann das Studium des lateinischen Alterthums und seiner grossen Autoren die Oberhand, und der nachfolgende Boccacio fügt hierzu noch das Studium des Griechischen. Mit dem Bau der Kirche S. Miniato bei Florenz, deren Dachstuhl besonders ein reines auf dynamisches Wirken anspielendes Ornament zeigt, und den Bauten Orcagna's, der Loggia dei Lanzi und Anderem, waren neue Elemente der Entwickelung gegeben; aber der Zug zu einer Rückkehr zur Antike war zu mächtig, um nicht diesen Weg einschlagen zu lassen, und da das darauf Folgende den Charakter jedes Gegebenen bestimmt, so muss man die Werke Orcagna's, die äussere Bekleidung der Chorkuppeln des Doms in Florenz von 1360 ab, an denen nun der Rundbogen statt des Spitzbogens auftritt, und die schon genannte Loggia dei Lanzi (1375), als die Anfänge des italienischen Uebergangsstils zur Renaissance bezeichnen. In der Skulptur hatte Niccolo Pisano, bereits fünfzig Jahre früher, den Bycantinismus in Italien besiegt und ob man nun seinen Stil als Abschluss der altchristlichen Epoche, oder als verfrühten Anfang der eigentlich sogenannten Renaissance auffassen will, auf alle Fälle schöpft er seine Anregungen aus dem Schatze der antiken Bildhauerwerke.

War nun bereits überall die lose Hülle gefallen, welche die Gothik um den im Grundgefühl stets auf die Nachahmung der Antike gerichteten Kunstsinn der Italiener gelegt hatte — die einzige in ächt nordischem Sinne ernst gemeinte Gothik, zeigt der Chorumgang von S. Lorenzo in Neapel, unter Karl von Anjou von einem Franzosen gebaut —; so begann seit 1420, mit Brunelleschi's Kuppelbau in Florenz, die bewusste auf ein emsiges Studium der römischen Kunst basirte Frührenaissance. Das im Süden eingewurzelte Gefühl für weite Raumentfaltung fand in den alten Basiliken, Bädern und Palästen vieles, dem modernen Bedürfnisse nahe liegendes, vorgearbeitet und konnte sich auch hier über die Construktion Rath holen. So vollzog sich denn die Einführung der Renaissance, als eine nationale That in den Augen der Italiener, die sich gern als Nachkommen und Erben der alten Römer betrachten mochten, und wurde gleich beim Beginn an beiden Enden, dem construktiven und dekorativen, angefasst. Während Brunelleschi den römischen Kuppelbau wieder aufnimmt und einen guten Schritt weiter bringt, folgen der Maler Squarcione in Padua und die florentinischen Bildhauer Donatello und Ghiberti, der bereits von Nic. Pisano eingeführten Nachahmung der antiken Figuren- und Ornamentbildnerei in kühnen Schritten. Andrerseits kommt die Frührenaissance oft in die Lage, mittelalterliche Bauten fortzusetzen oder zu

vollenden und verfährt hierbei ganz naiv, ohne Rücksicht auf das vorhandene. Sehr zu bemerken ist die Anwendung einer reichen Polychromie, bei den im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts errichteten, hierhergehörigen Kirchenfaçaden. An der Façade der Kirche S. Francesco dei Nobili in Perugia ist der Grund des Giebels blau gefärbt, ebenso die vertiefte Fläche der Kassetten in den Laibungen des grossen Bogens und der Grund der kleinen Basreliefs an den Eckpfeilern; dagegen bleiben alle Skulpturen weiss. Der Hauptkörper des Baues ist von rothem Marmor, die korinthischen Pilaster der Nischen in den Laibungen sind von grünem Marmor und alles Simswerk wieder weiss. Man kann in diesem polychromen System einen Nachhall mittelalterlicher Kunstweise finden, aber mehr noch erinnert dieselbe an die unbewusste Wiedergabe der Farbenpracht antiker Tempel. Auch die Marmorfaçade von S. Zaccaria zu Venedig ist in verschiedenen Farben hergestellt und ebenso das Hauptwerk der italienischen Frührenaissance, die Façade der Carthause bei Pavia. Weisser und farbiger Marmor, mit den Bronzereliefporträts am Sockel, sind an der letzteren in einzig lebendiger und frischer Weise zu einem harmonischen Ganzen vereinigt.

Das systematische Studium der Antike beginnt mit der Stiftung der platonischen Akademie zu Florenz durch Cosimo de'Medici, welche das Volksthümliche in der Literatur verdrängte und auch in den Mysterienspielen mythologische Figuren an die Stelle der christlichen Heiligen setzte. Damit wurde die Epoche der italienischen Hochrenaissance, welche bis etwa zum Jahre 1530 dauerte, eingeleitet. Das, was im Laufe des 15. Jahrhunderts nur erst naive Gefühlssache war, wurde am Ende desselben zur gelehrt begründeten Überzeugung erhoben. Alberti, der Architekt und Polyhistor, geht in seinem Werke »De re Aedificatoria« (1485) bereits auf die Gesammtdisposition der Antike nach vitruvianischem Muster zurück, ganz im Gegensatze zur ersten Frührenaissance, welche zumeist auf Wiedergeburt des antiken Detailgeschmacks, mit Beibehaltung der, durch die mittelalterliche Kunstentwicklung gewonnenen, christlichen Grundzüge hinarbeitete. Es herrscht nun unumschränkt der Geist der Antike; dagegen wird das specifisch Italienische, die spielende Zierlust, das naive Begnügen an schönen Einzelheiten ganz abgethan und macht einem auf das Monumentale und Grossartige gerichteten, gleichmässig bei Bauherren und Künstlern entwickelten Sinne, Platz. Indess verdient diese aufs höchste gefeierte Epoche der Kunst ihren Ruhm in vollstem Masse, denn sie hat das Einfachgrosse, Ächtmonumentale wieder hergestellt. Allenfalls wäre an ihr zu tadeln, dass sie nur noch für den Genuss eines kleinen Kreises Hochgebildeter zu arbeiten scheint und die echt volksthümliche Wirkung einbüsst. — Jetzt erst begann die exakte Nachahmung der Antike; indem man anfing die alten Monumente

zu messen und den Canon aufzustellen, der später als Gespenst der sogenannten »Ordnungen« die ganze Architektur beherrschen sollte; obgleich die sklavische Nachahmung erst am Ende der Epoche eintrat. Als Hauptresultat gewann man, aus der Kenntniss des Ganzen der antiken Denkmale, mindestens die Kunst architektonische Verhältnisse im Grossen zu bestimmen; denn charakteristisch zu sein, für die verschiedenen Gattungen der modernen Gebäude, gelang nur erst selten. Wenn man bedenkt, dass Säulen und Pilasterordnungen nicht mehr nothwendig, aus dem inneren Organismus heraus, die Proportionen bestimmten, sondern als etwas Abgeleitetes, gewissermassen als freie Uebersetzung in eine fremde Sprache, nur die Baumassen verkleideten, welche anderen Zweckmässigkeitsgründen ihr Mass verdankten; so muss man erstaunen über den künstlerischen Takt, mit dem die grossen Meister diesen Theil ihrer Aufgabe, in welchem die von der Antike abstrahirte Theorie keinen Anhalt bot, zu bewältigen wussten. Unter den grossen Baumeistern dieser Zeit gebührt Donato Bramante da Urbino (1444—1514) der erste Platz. Seine oberitalienischen und noch mehr seine späteren römischen Bauten erheben sich zur klassischen Würde; ihm ist hauptsächlich diese vornehme, die Hochrenaissance auszeichnende Mässigung eigen, welche die Gliederungen des Aeusseren auf den einfachsten Ausdruck zurückführt, um die dekorative Pracht dem Innern vorzubehalten. Bramante war schon von Ludovico Sforza in Mailand ausgezeichnet und hatte dort und in anderen oberitalienischen Städten noch im Stile der lombardischen, aus dem Backsteinbau entwickelten Frührenaissance gebaut. Um das Jahr 1500 kam er zum dauernden Aufenthalte nach Rom, vermuthlich hatte er sich schon früher zeitweise daselbst aufgehalten, um die jetzige Cancellaria zu entwerfen; und wurde nun von dem baulustigen, thatkühnen Papst Julius II. zurückgehalten und mit Aufträgen überhäuft. Sein erstes römisches Werk der Tempietto von S. Pietro in Montorio ist zugleich das erste Bauwerk der reinen Hochrenaissance; eine seiner grossartigsten Schöpfungen ist die Vollendung des vatikanischen Palasts und der Entwurf zum Belvedere. Dieser Bau sollte den grossen hinteren Hof und den Giardino della Pigna umgeben, kolossale Rampentreppen sollten aus dem tiefer gelegenen unteren Hof, in den genannten Giardino hinaufführen; leider ist das schön gedachte Ganze nicht zu Vollendung gekommen und durch spätere Zusätze bis zur Unkenntlichkeit verändert. Setzt man an die Stelle der jetzt vorhandenen, in der Form verdorbenen und vermauerten Seitengallerien, die ursprüngliche Form der ununterbrochenen Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante projektirt hatte; so entsteht zusammen mit der kolossalen halbkuppelüberdeckten Abschlussnische der einen Schmalseite, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlussfronten hinzieht, ein

Werk von unvergleichlicher Grösse. Grossartigeres im Profanbau hat Bramante nicht wieder geplant und wie mochte Julius II. von diesen, seiner grossen Seele congenialen, Entwürfen entzückt sein! — Es trifft hier einmal wieder zu, dass grosse Männer sich gegenseitig steigern und dass das erste Produkt ihres Zusammenwirkens, nicht leicht durch ein zweites überboten wird, weil nur allzufrüh den unbemessenen Idealen durch äussere Hindernisse ein böses »Halt« bereitet wird. Wie leicht sich in dieser Zeit ein grosser Gedanke aus dem anderen entwickelt, zeigen die ungeahnten Folgen, welche sich an eine Aufgabe knüpfen, zu deren Lösung der junge Michelangelo aus Florenz berufen wurde. Dieser, schon damals als der berühmteste Bildhauer Italiens geltend, sollte das Grabmal für Julius II. errichten. Michelangelo schlug zum Aufstellungsplatz, die unter Papst Nicolaus V. als Anfang eines Neubaues der St. Petersbasilika, hinter der alten Kirche von Rossellino aufgeführte halbkreisförmige Abside vor; Bramante und Giul. da San. Gallo sollten die Geeignetheit des Platzes prüfen. Im Verfolg dieser Sache kam nun Julius II. auf den grossen Plan zurück, die alte St. Petersbasilika abzubrechen und neu zu erbauen und nahm auf den sich entgegenstellenden, aus der Heiligkeit des Ortes hergenommenen Widerspruch, keine Rücksicht. Anfangs beabsichtigte man die Peterskirche in der von Nicolaus V. und Paul II. begonnenen Art fortzusetzen; später fasste man den Entschluss den Neubau nach ganz neuen Entwürfen auszuführen. Michelangelo's Denkmalsentwurf musste vor der neuen ungeheuren Bauidee in den Hintergrund treten; am Tage der Grundsteinlegung von St. Peter flüchtete Michelangelo aus Rom; er war Tags zuvor aus dem Vatikan verwiesen. Bramante hatte über Michelangelo gesiegt, der Baumeister über den Bildhauer, durch Intriguen, wie man mit Recht oder Unrecht sagt; aber jedenfalls hatte der grosse Architekt noch einmal die Gelegenheit, in den Plänen für St. Peter den ganzen Umfang seines Genies zu zeigen. Bramante ging in seinen Entwürfen von der Grundform des lateinischen Kreuzes aus und kam erst später auf das griechische Kreuz; aber seine Absicht, den Centralbau rings mit regelmässig abstehenden Portiken zu umgeben, ist die grossartigste aller je geplanten Bauideen. Im Jahre 1506 legte Julius II. den Grundstein. Bramante war damals bereits 62 Jahre alt, betrieb aber den Bau mit grossem Eifer. Die Kuppelpfeiler wurden genau im Umfang der jetzigen vollendet, durch Bögen verbunden, das provisorische Chorhaupt schritt schnell vorwärts, auch der Bau des südlichen Querschiffs hatte begonnen; da starb der grosse Baumeister Bramante. Nach seinem wieder aufgefundenen endgültigen Entwurfe sollte die Kirche in Form eines griechischen Kreuzes erbaut werden, in dessen Mitte sich eine grosse Kuppel, in Anlehnung an das Pantheon im Aeussern als Flachkuppel gedacht, zwischen vier Glockenthürmen erheben sollte und an der Vorderseite eine

Vorhalle von sechs Säulen. Das dritte schon erwähnte römische Kolossalwerk Bramante's ist der Pal. della Cancellaria, gegen 1508, für den Kardinal S. Giorgio, den Neffen des Papst Sixtus IV., auf den alten Fundamenten wieder aufgebaut. Die Façade ganz in Travertin, mit Ausnahme der Fenstergerüste der ersten Etage und der Säulen des Hauptportals, welche von Marmor sind, zeigt den wahren Typus der bramantesken Palast-Architektur. Das hohe Erdgeschoss bleibt ohne Pilaster, diese beleben erst in rhythmischem Wechsel, je zwei zwischen den Fenstern, die oberen beiden Stockwerke. Das stufenweise Leichterwerden in der Behandlung der Rustika und in den Fensterformen erinnert an die besten florentinischen Paläste der Blüthezeit; die hier angewendeten Eckrisalite waren damals noch ein seltenes Beispiel. — Vignola und Domenico Fontana, welche später die Façade vollendeten, haben leider nicht immer im Geiste Bramante's weitergearbeitet. — Das Portal der in den Palast eingeschlossenen Kirche ist von Vignola, das Portal des Palastes selbst von Fontana. Der bewundernswürdige Hof, der letzte grossartige Säulenhof Roms, ist aber von Bramante; es sind hier antike Säulenschafte in Granit und Marmor mit zur Verwendung gekommen, im Erdgeschoss und dem mittleren Stockwerk zu luftigen Arkaden verbunden; das Obergeschoss wiederholt die Pilasterbekleidung der Façade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Es sind noch eine Reihe anderer römischer Arbeiten Bramante's zu erwähnen: Ein Haus in via del Governo Vecchio, vielleicht eine seiner ersten Arbeiten in Rom (um 1500), ganz in Travertin construirt, mit Ausnahme der Füllmauern zwischen den Pilastern und den Einfassungen der Fenster, welche in sichtbarem Ziegelbau hergestellt sind; dann der Palast bei S. Bigio in der Via Giulia, in florentinischer Manier, mit mächtiger Rustika wie Pal. Pitti. Der Bau sollte von vier Eckthürmen flankirt sein und in der Mitte über dem Hauptportal noch einen fünften höheren Thurm erhalten; zwischen diesem und den Eckthürmen, je vier Arkaden in Rustika im Erdgeschoss, hierüber zwei Geschosse mit Arkaden und Halbsäulen, dann eine Attika mit Machiculis. Der Palast wurde nicht vollendet. Der Hof des Klosters S. Maria della Pace (1504), eine der ersten Arbeiten, welche Bramante's Ruf begründeten, und ein neues System des Hallenbaues aufstellend. Unten Pfeiler mit Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler mit gradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine Säule unterstützt wird; — hierdurch gewann Bramante das Motiv um das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Konsolen zu befreien und ihm eine monumentale, mit dem Erdgeschosse harmonische Bildung zu geben. Der kleine schon erwähnte Rundtempel S. Pietro in Montorio, auf Kosten des Königs von Spanien Ferdinand IV. und der Königin Isabelle erbaut, im Jahre 1502 eingeweiht, eine der bewundernswürdigsten Schöpfungen

Bramante's, ganz im Geiste der Alten. Es ist ein Rundbau von einer dorischen Portike umgeben. Die Säulen sind von Granit, aber Basen und Kapitäle von weissem Marmor, ebenso die Thür und die Bekrönung der Kuppel, welche aus späterer Zeit ist; der Rest des Gebäudes ist von Travertin. Rings um dies kleine Gebäude war nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus, von viel grösseren Säulen beabsichtigt. Das Tempelchen sollte nur aus nächster Nähe, in einer bestimmten perspektivischen, durch seinen Portikus bewirkten Ueberschneidung betrachtet werden. Pal. Giraud, jetzt Torlonia, auf Piazza Scossacavalli, gegen 1503 für den Kardinal Adriano di Corneto begonnen. Die Façade aus Travertin von verschiedenen Tönungen hergestellt, nach oben heller werdend in den Flächen, erinnert an die Cancellaria, ist aber naiver und glücklicher disponirt; in der Plananlage ist die Haupttreppe die beste Partie. Das Haus des Notar Sander aus Nordhausen, vermuthlich 1506 von Bramante erbaut, eine Mauer hat dasselbe mit der Kirche S. Maria dell' Anima gemeinschaftlich, — zeigt eine mit Sgraffito's geschmückte Façade. Auch das jetzt zerstörte Haus Raffael's, in der Nähe des Vatikans, war durch Bramante konstruirt; — es wurde 1661 durch Bernini wegen der Kolonaden-anlage für den St. Petersplatz abgebrochen. — Von den durch Bramante bewirkten Bauten des vatikanischen Palastes, ist ausser dem schon erwähnten grandiosen Belvedere, nur der vordere dreiseitige Hallenhof, das Cortile di San Damaso einigermassen vollständig ausgeführt, zum Theil durch Raffael fortgesetzt, zum Theil noch viel später.

Baccio Pintelli, Florentiner, gehört bereits zu den römischen Vorläufern der Spätrenaissance, bei ihm finden sich ein Anzahl Formen, welche später eine konsequentere Entwicklung finden sollten. Den Bau der Kirche S. Agostino in Rom nahm er im Jahre 1480—85 wieder auf, errichtete die Kuppel, die erste derart in Rom und die Hauptfaçade, eins seiner glücklichsten Werke. Die grossen Konsolen, welche die Dächer der Seitenschiffe decken, sind vielleicht die ersten ihrer Art, aber sie zählen zugleich unter die besten. Das Hauptportal ist gut ornamentirt, noch im Sinne der früheren dekorations-lustigen Zeit. — Der Hauptaltar der Kirche ist von Bernini, das zugehörige Kloster erst im 18. Jahrhundert von Vanvitelli erbaut. — Gegen 1482 erbaute Baccio Pintelli die Kirche S. Giovanni Batt. de Genovesi und das damit zusammenhängende Hospital. Es sind manche Veränderungen erfolgt, aber der Hof ist intakt geblieben. Der kleine Pal. de Venezia und die Kirche S. Pietro in Montorio sind ebenfalls von ihm und noch mehrere Kirchen.

Giuliano Giamberti da Sangallo (1443—1517) aus Florenz, der Zeitgenosse Bramante's, war schon in seiner frühen Zeit in Rom thätig. Gegen 1468, unter Papst Paul II., wurden ihm bedeutende Renovationen des Pal. di Venezia

und der Kirche von S. Marco übertragen; Bauten, welche er grösstentheils aus den Steinen des Flavi'schen Amphitheaters errichtete. Giul. da Sangallo wurde auch der Architekt des Papstes Julius II., er baute für diesen um 1490 das schöne Kloster neben S. Pietro in Vincoli; auch die Decke des Hauptschiffs in S. Maria Maggiore ist von ihm, welche, wie man sagt, mit dem ersten aus Amerika gekommenen Golde dekorirt wurde. Sein Antheil an den Entwürfen für den Neubau der St. Petersbasilika ist nicht gering, wahrscheinlich hatte er noch unter Paul II. einen Plan für die Weiterführung des von Rossellino begonnenen Baues gefertigt, aber er wurde später durch Bramante aus der Gunst des Papstes Julius II. verdrängt. Allerdings wurde er noch bei Lebzeiten Bramante's, unter Leo X., wieder zum Baumeister der St. Peterskirche ernannt, zugleich mit ihm Fra Giocondo von Verona und Raffael, aber es geschah nichts weiter, als dass Giuliano neue Pläne machte, welche das Bestreben zeigen, das Kreuzschiff zu verlängern. Im Jahre 1515 wurde Giuliano wegen Kränklichkeit entlassen, ging nach Florenz und starb bald darauf im Jahre 1517.

Der jüngere Antonio Coroliani, genannt Antonio da Sangallo, aus Mugello bei Florenz († 1546), genoss mehr die Gunst und den Vortheil einer höheren Stellung, als sein älterer Namensvetter und Verwandter. Bereits früh, seit 1505 im Dienste Bramante's, am Neubau von St. Peter beschäftigt, war Pal. Palma in Rom eins seiner ersten eigenen Werke (um 1506). Die Façade ist von strengem, etwas nüchternem Charakter und die Höhenvertheilung der Stockwerke ist nicht ganz glücklich. Die Kirche S. Maria di Loretto von ihm, 1507 für die Bäckerinnung erbaut, bildet aussen ein Quadrat, innen ein Oktogon, das Innere ist reich mit einer korinthischen Ordnung dekorirt; aber die Stucchirung ist erneuert und die geschmacklose Kuppel ist später von Giac. del Duca ausgeführt. Die Bank, via del Banco di S. Spirito belegen, im Jahre 1532 von Antonio zur Münze (Zecca) erbaut, hat in der Façade eine leichte Einbiegung; ein Motiv, welches der Meister auch bei der Porta di S. Spirito in Anwendung brachte, als einen Vorklang des später mächtiger auftretenden Zuges nach malerischer Wirkung. Der Bau von St. Peter wurde erst unter Paul III. wieder mit Eifer betrieben und Antonio da Sangallo zum Baumeister ernannt (1534). Derselbe entwarf von Neuem einen abweichenden Plan und liess von Labacco danach das noch in der Peterskirche vorhandene Modell anfertigen. Dieser Plan, der ein lateinisches Kreuz zeigt und zugleich eine grosse Häufung der Bauglieder, war es, den Michelangelo als gothisch verwarf und der auch niemals zur Ausführung kam. Von Antonio's Thätigkeit an St. Peter ist wenig sichtbar, ausser der Erhöhung des Fussbodens um 16 Palmen und der in Folge davon ausgeführten Vermauerung der bramantischen Halb-

kreisnischen in den Kuppelpfeilern. Der Pal. Sacchetti, an der via Guilia, gegen 1540 von San Gallo als seine eigene Wohnung erbaut, später durch Nanni Bigio vergrössert, hat wenig Eigenthümliches, wie denn überhaupt San Gallo nirgends ein ganz selbständiges Talent zum Ausdrucke bringt. Mitunter giebt es wohl etwas Besseres von ihm, wie das Innere der Kirche di S. Spirito (1538), wo die Details ausgezeichnet und besonders die Ornamentskulpturen vorzüglich sind; dagegen ist die nahe belegene unvollendete Porta S. Spirito (um 1544) sehr matt, trotz ihrer Curvatur. Beim Pal. Farnese in Rom und dem Schlosse Caprarola rühren nur die Fundamente von dem jüngeren San Gallo her; was ihm sonst von Schloss- und Festungsbauten ausserhalb Roms zugeschrieben wird, ist unsicher.

Unter den freien Nachfolgern Bramante's ist der edle Baldassare Peruzzi (1481—1536) aus Acciano bei Siena der bedeutendste. Er wurde niemals nach Verdienst geschätzt und bezahlt und starb fast im Elend. Er theilte seine Thätigkeit abwechselnd zwischen Siena und Rom und führte auch untergeordnete Aufträge aus. Peruzzi hat seit 1505 die Entwürfe Bramante's für St. Peter gezeichnet. Nach 1520 hatte Leo X. denselben zum Baumeister von St. Peter ernannt und ihn mit dem Entwurfe eines weniger kostspieligen Planes, wie der von Raffael hinterlassene war, beauftragt. Peruzzi ging wieder auf das griechische Kreuz zurück, dessen vier Arme im Halbkreise endigten, in den vier Winkeln sollten kleinere Kuppeln errichtet werden. Vielleicht ist dieser Entwurf, der durch seine Einfachheit und Klarheit schönste, der je für St. Peter erfunden wurde. Aber Leo X. starb 1521 und unter Hadrian's kurzer Regierung geschah Nichts, auch unter Clemens VII. wurde durch den Aufstand der Colonna's und die Plünderung Roms, durch die Landsknechte des Connetable Bourbon und Frundsberg's, jede grössere Bauthätigkeit gehindert. Von Peruzzi's Plane für St. Peter ist die Flankirung der Mittelkuppel mit vier kleineren Kuppeln — von denen nur die zwei vorderen ausgeführt wurden — geblieben, vielleicht nicht die glücklichste Idee, wegen des undeutlich gemachten Kontrastes. Das Kasino für Agostino Chigi, den reichen Banquier und berühmten Mäcen aus Siena, später die Farnesina genannt, wurde nach Raffael's Plänen von Baldassare Peruzzi, gegen 1576, an der Stelle der Gärten des Kaisers Geta erbaut. Vornehme Repräsentation ist das Hauptmotiv des Planes und deshalb sind Gallerien und weite Säle angeordnet, zu Gesellschaften und Festen geeignet. Leo X. besuchte oft diesen zauberischen Ort. Die Façade theilt sich in drei Theile; die Loge in der Mitte zu ebener Erde öffnet sich mit fünf Arkaden nach dem Garten. Die architektonischen Formen sind mit äusserster Mässigung verwendet, vorspringende Portiken und Giebel sind ganz vermieden, einfache Pilaster fassen die beiden Stockwerke gleichsam

nur erklärend ein, der obere Fries ist das einzige plastische Schmuckstück. Die äusseren Flächen sollten vermuthlich eine einfarbige Bemalung erhalten; wenigstens sind in den Bogenfüllungen auf der Tiberseite noch Viktorien und Abundantien von raffaelischer Erfindung erhalten. Bescheidene Anmuth ist der Grundzug des äusseren Baues; die eigentlich berühmtere malerische Ausstattung des Innern schlägt schon einen anderen Ton an.

Der Pal. Linotte (vicolo dell' Aquila), vermuthlich ebenfalls von Peruzzi, trug zuerst den Namen der Farnesina. Der Palast ist sehr bemerkenswerth, weil nirgends etwas Kleinliches mit unterläuft und weil die Kunst das Grosse in der Illusion hervorzurufen, hier sehr weit getrieben ist; auch die Verhältnisse der Façade sind sehr gelungen. Dagegen sind Hinterfront und Treppe nicht gut disponirt und scheinen von einem unerfahrenen Architekten hinzugefügt zu sein. — Auch die Kapelle Chigi in der Kirche S. Maria del popolo, mit deren Dekoration Raffael beauftragt war, gehört in der Architektur wahrscheinlich dem Peruzzi; Hauptanordnung und Profile sind wahre Muster der Hochrenaissance. Pal. Lante (piazza de' Caprettari) gegen 1520, vermuthlich für Julian II., den Bruder Leo's X., erbaut, ist in Bezug auf die Urheberschaft zweifelhaft. Pal. Ossoli (via de' Balestrari), gegen 1525 erbaut, wird dem Peruzzi zugeschrieben; der Plan ist einfach und bequem, die Façade gut concipirt, der Fries über dem Portal ist ein antikes Fragment. Pal. Pietro Massimi und Pal. Angelo Massimi sind die Hauptwerke Peruzzi's in Rom. Schon im 15. Jahrhundert besass die berühmte Familie der Massimi eine grosse Wohnung im Centralquartier Roms. Hier gab um 1455 Pietro Massimi seine Druckwerke heraus, die ersten typographischen Versuche in Rom. Sein Sohn Domenico erbte die Besitzung, welche 1527 bei dem Sacco di Roma verbrannte, zugleich starb der Besitzer. Domenico's Söhne beauftragten Peruzzi mit der Anfertigung neuer Pläne für den Wiederaufbau, mit Benutzung der alten Fundamente. Gegen 1532 begann Peruzzi den Bau der beiden Pal.; Massimi starb aber schon 1536. — Der Pal. Pietro Massimi erinnert in seinem Plane an ein antikes Haus, obgleich Peruzzi keins kannte; die Façade zeigt in den Details den Charakter der Zeit der Antonine. Wie bescheiden die zur Verfügung gestellten Mittel waren, giebt das bemerkenswerthe, in Ziegeln hergestellte und dann verputzte Hauptgesims zu erkennen. Das Vestibul, dessen Decke von Stuck ist, gehört zu dem originellsten, die Gemälde der Gewölbe im Rez-de-chaussée sind von Peruzzi's Hand. Am Pal. Massimi konnte Peruzzi so recht sein Talent, auch unter den ungünstigsten Verhältnissen gross zu wirken, beweisen. Die Lage an einer engen, krummen Strasse benutzte er, um im Knie der Biegung eine schöne und originelle kleine Vorhalle zu schaffen, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer

Säulen, diese ihre ungewöhnliche Bestimmung ausspricht. Der Hof mit Säulen und graden Gebälken, ebenso die gesammte Dekoration sind von einem strengen Klassizismus. Im Pal. Altemps (piazza Fiammetta), gegen 1530 durch Baldassare Peruzzi begonnen, gehört ihm der Hof mit den reichstuckirten Pfeilerhallen; das übrige dem späteren Martino Lunghi.

Raffael Sanzio (1483—1520) aus Urbino, der Neffe des Bramante, ist vielleicht in seinen gemalten Architekturen klassischer, als in seinen gebauten. Nach seinen Entwürfen wirklich ausgeführte und noch erhaltene Gebäude sind nur wenige vorhanden. Sein Antheil am Bau von St. Peter ist gering, er trifft in seine letzten Lebensjahre, in denen er sich sehr mit der Erforschung der Antike und mit dem Studium des Vitruv beschäftigte. Seine beiden Pläne zu St. Peter zeigen das lateinische Kreuz in übertriebener Ausdehnung des Langhauses, waren sonst nur eine Wiederholung des Bramante'schen Entwurfs; wurden aber in dem Memoriale des Ant. da San Gallo scharf kritisirt und nach Raffael's Tode sofort wegen ihrer Kostspieligkeit als unausführbar beseitigt. In Rom ist von Raffael die Façade von S. M. della Navicella, auf dem Monte Coelio, von der Leo X. seinen Ordenstitel hatte; dieselbe zeichnet sich durch Einfachheit der angewendeten dorischen Ordnung aus. Der Pal. Stoppani (jetzt Vidoni) um 1516 von Raffael für die Herzöge Caffarelli erbaut, ist im Grundplan ohne besonderen Werth, auch die Façade später arg verbaut, indem die Oeffnungen des Rustika-Erdgeschosses, auf dessen Kontrast mit den gekuppelten Säulen des oberen Stockwerks die Wirkung beruhte, fast nirgends mehr die ursprünglichen Oeffnungen zeigen, auch die Attika war anfangs nicht vorhanden. Raffael's Urheberschaft des Planes der Farnesina ist schon erwähnt. Pal. Uguccioni (jetzt Fenzi) in Florenz ist zweifelhaft; sicher ist aber daselbst der Pal. Pandolfini von Raffael entworfen, obgleich erst etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode ausgeführt. Die Bauformen sind hier gross, mit mächtigem Detail, gegenüber den mässigen Gesammtabmessungen des Gebäudes, die Ecken mit Rustika, die oberen Fenster mit Säulen, die unteren mit Pilastern eingefasst und abwechselnd mit Rund- und Spitzgiebeln abgedeckt; über einem Friese mit grosser Inschrift ein prächtiges Hauptgesims, zur Seite ein Rustikaportal, eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

Bei Giulio Pippi, genannt Romano (1492—1541), aus Florenz, dem Schüler Raffael's, ist die Nachfolge Bramante's noch sehr auffallend. Von ihm der Pal. Cicciaporci in Rom (Via del Banco di S. Spirito), gegen 1521 für Giovanni Alberini erbaut; die Travertin-Façade ist eines der schönsten Werke des Giulio, ein eigenthümlicher Versuch ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder einen bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Der Bau ist nur halb vollendet und jetzt vernachlässigt. Die Reste des Pal. Maccarani auf Piazza S. Eustachio

geben in ihrem jetzigen Zustande nur einen dürftigen Begriff. Die vornehm grossartige Villa Madama am Abhange des Monte Mario, für den Kardinal Giulio de' Medici, späteren Papst Clemens VII erbaut, nie vollendet und jetzt eine Ruine, bietet möglichst weniges in möglichst grossen Formen. Hier ist nur eine Ordnung von Pilastern; in der Mitte, wo die dreibogige Halle sich öffnet, nur ein Stockwerk über hoher, malerischer Terrasse; auf der Rückseite eine unvollendete Exedra mit Wandsäulen und Fenstern. Das Wichtigste der Villa Madama ist der Stil der Innendekoration und ist erst weiterhin zu besprechen. Unter den späteren Werken Giulio's in Mantua ist der berühmte Pal. del Te, aussen im bramantesken Sinne einfach mit einer dorischen Ordnung, innen das vollständigste Beispiel einer grossartigen Profandekoration aus der goldenen Zeit. Am Pal. Ducale in Mantua ist ein Theil von Giulio. Bemerkenswerth ist dort sein eigenes Haus; dann gehört ihm das jetzige Innere des Doms u. a. an Kirchenarchitektur.

Zu den römischen Architekten dieser Zeit gehören noch Lorenzo Lotti, genannt Lorenzetto (1494—1541), aus Florenz. — Antonio Labacco, ebenfalls aus Florenz, arbeitet um 1534, und Annibale Lippi ist um 1540 thätig. Von Lorenzetto ist der Pal. del Bufalo (Via della Valle), um 1530 für den Kardinal della Valle erbaut. Labacco, eigentlich Tischler, war ein Schüler des jüngeren Sangallo und stand in intimen Verhältnissen zu Peruzzi.

Dem Zwecke dieser flüchtigen Skizze der italienischen Hochrenaissancearchitektur entsprechend, welche nur die Verhältnisse ins Gedächtniss rufen soll, unter denen die Spätrenaissance einsetzt und ferner, weil diese Stilneuerung wesentlich von Rom ausgeht, wenn sie auch von einem Florentiner ins Leben gerufen wird, konnte es nur darauf ankommen, das römische Bauwesen dieser Zeit etwas eingehender zu schildern; für die Hochrenaissance des übrigen Italiens mag eine kürzere Erwähnung ausreichen.

In Florenz hat die Blüthezeit der Hochrenaissance, ausser dem schon erwähnten Pal. Pandolfini des Raffael, keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen; kleinere Bauten sind von dem talentvollen Baccio d'Agnolo (1460—1543) vorhanden. Sein Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord bei S. Trinità) giebt das früheste, erst viel verspottete, dann mit Uebertreibung nachgeahmte Beispiel, runde und gradlinige Giebel in Abwechselung über den Fenstern anzubringen; — übrigens ein aus der Antike, etwa von den Altären des Pantheon, entlehntes Motiv. — Am Pal. Serristori, auf dem Platze S. Croce, zeigt Baccio, wie das Ueberkragen der oberen Stockwerke mit einem klassischen Detail in Einklang zu bringen ist. Pal. Levi (Via de' Ginori) hat einen fein durchgeführten Hof. Pal. Roselli del Turco (bei S. S. Apostoli), bemerkenswerth wegen der schönen und charaktervollen Gliederung der inneren Räume. Ein Lusthaus für die

Familie Strozzi-Ridolfi (Via Gualfondo oder Chiappina) hat in seiner absichtslos unregelmässigen Anlage etwas reizendes. Die von Baccio entworfene Umkleidung der Domkuppel mit Gallerie und Gesimse blieb wegen der harten Kritik, die dieselbe durch Michelangelo erfuhr, unausgeführt. In Florenz erhielt sich die Hochrenaissance noch länger hinaus als in Rom; der Pal. Lardarel (Via de' Tornabuoni), das edelste Haus der florentinischen Architektur, von Giov. Antonio Dosio (geb. 1533), giebt noch ganz spät eine strenge Auffassung der Formen. Der Mercato nuovo des Bernardo Tasso um 1547, trägt ebenfalls noch den Stempel der edlen grossartigen Einfachheit.

Andrea Riccio, genannt Briosco, der berühmte Dekorator und Erzgiesser zu Padua, erbaut hier im Anfange des 16. Jahrh. die Kirche S. Giustina in einem über die Frührenaissance hinausgehenden Stile. Die Nebenschiffe sind mit kolossalen Tonnengewölben überdeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Kuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen unten die Stützwände und Reihen von tiefen Kapellen schliessen sich auf beiden Seiten an; das Auge trifft überall auf Nischen. Die grosse Anzahl der Kuppeln ist auf venetianische Rechnung zu setzen.

Der Veroneser Giov. Maria Falconetto (1458—1534) beherrscht in dieser Zeit den Profanbau Padua's. Sein Pal. Guistiani am Santo (1523) zeigt am Hofe zwei im rechten Winkel zu einander stehende Lusthäuser. Das eine mit Wandsäulen, das andere mit Pilastern, in zwei Stockwerken, in den edelsten Formen; das Innere voll der herrlichsten Malereien und Arabesken.

Michele Sanmicheli (1484—1559) kam sehr früh nach Rom und baute zuerst im Kirchenstaate, kehrte aber nach seiner Vaterstadt Verona zurück, studirte in Treviso und Padua die Festungen der Venetianer, wurde auf Befehl des venetianischen Senats gefangen gesetzt, trat indess später in den Dienst Venedigs. Er durfte dem Festungsbau, besonders den Thoren, ein solches Mass künstlerischer Durchbildung geben, wie es nicht leicht wieder gestattet und noch seltener wieder erreicht worden ist. Er ist der Meister der Rustikabehandlung, vielleicht vom römischen Amphitheater in Verona abstrahirt; aber von ihm mit Bewusstsein als Ausdruck des Kraftvollen und Trotzigen gehandhabt. Durch die Verbindung seiner Rustika mit dem gleichzeitig angewendeten dorischen Säulensysteme entstanden ungelöste Widersprüche, die allein die geschickte Behandlung Sanmicheli's vergessen machen konnte. Sein Andreasfort in Venedig, am Eingange des Hafens des Lido, lässt alle diese Eigenschaften erkennen. Die Quadern der Hauptfaçade haben eine starke Bossage, die Säulen an derselben sind ebenfalls bossirt und tragen ein reiches dorisches Gebälk mit Triglyphenfries, an den Schlusssteinen der Arkaden sind grosse, stark vortretende Köpfe angebracht. In Verona ist von

ihm die Porta nuova, nach ähnlichem Prinzip, ohne alles Schwere und Plumpe, in guten Verhältnissen. Porta Stupa, längst vermauert, eine quer über den Weg gestellte fünfbogige Halle, wirkt durch Einheit des Motivs noch gewaltiger. Ebenfalls von ihm Porta S. Zeno, etwas anspruchloser gebildet.

Seine hervorragende Thätigkeit als Festungsbaumeister bestimmt auch in etwas die Formgebung an seinen Palästen; seine Erdgeschosse zeigen immer eine ganz durchgeführte derbe Rustika, aber dabei haben dieselben durchaus nicht blos die Bedeutung eines Sockels. Pal. Bevilacqua in Verona ist vielleicht das früheste dieser Gebäude, oben mit spiralförmig kannelirten Säulen, zwischen welchen sich abwechselnd grosse triumphbogenartige und dann wieder kleinere Fenster mit noch kleineren darüber öffnen. Pal. Canossa ist aussen einfacher, das ganze Erdgeschoss bildet eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof, nach Art der römischen, hinausblickt. Im Pal. Pompei gab Sanmicheli die untere Ordnung auf, wodurch das Erdgeschoss mehr den Charakter eines blosses Unterbaues erhielt, oben ist eine dorische Ordnung.

In Venedig ist der Pal. Grimani (jetzt Post, an S. Luca) von Sanmicheli, in den Hauptmotiven und der Eintheilung der Façade über alles venetianische Mass grossartig. Der Balkon zieht sich vor der ganzen Front hin und hinter demselben erheben sich freistehende korinthische Säulen. Der zweite Pal. Grimani (a. S. Maria Formosa) ist einfacher, hier ist der Hof das bedeutendere. Pal. Corner (gegenw. Mocenigo, an S. Paolo) hat ebenfalls ein Untergeschoss mit mächtigen Bossagen. Die Porta del Bucentauro, am Arsenal, ist einfach. Von Kirchenbauten in Venedig wird ihm S. Bigio auf der Giudecca zugeschrieben. In seinen Kirchenbauten wendet er die Rustika nicht an; die Madonna di Campagna bei Verona ist ein grossartiger Rundbau mit einem runden dorischen Portikus, mit gradlinigem Gebälk umgeben. Das Ganze macht den Eindruck einfacher Strenge. Die unvollendete Façade von S. M. in Organo in Verona, grossartig in der Anlage, ist erst lange nach seinem Tode gebaut (1592) und man könnte bezweifeln, ob die Gruppirung der im Gebälk durchgekröpften Säulen von ihm angegeben ist. Uebrigens gehört Sanmicheli wegen seiner die einzelnen Gebäudegattungen möglichst unterscheidenden Charakteristik, sowie wegen der derb malerischen Wirkung seiner Formgebung, zu den bereits halb in der Empfindungsweise der Spätrenaissance stehenden Meistern.

Dasselbe kann man auch von Jacopo Tatti, gen. Sansovino, sagen (1479 + 1570). In Florenz geboren, kam er zu dem grossen Bildhauer Andrea Contucci-Sansovino in die Lehre, Giuliano Sangallo nahm ihn mit nach Rom und nach der Abreise desselben brachte Bramante den Jacopo bei Pietro Perugino unter. Er wurde krank und ging nach Florenz zurück, aber beim

Einzuge Leo X. in Florenz (1514), durch die Zeichnungen zu den Triumphbögen bekannt geworden, ging er wieder nach Rom und bekam den Bau der Kirche San Giovanni de' Fiorentini. Nach der Plünderung Roms (1527) ging Sansovino nach Venedig und nahm als Proto eine bedeutende Stellung ein. Indess scheinen die venetianischen Traditionen sein künstlerisches Vermögen erstickt zu haben; denn er tritt hier und da wieder in die Spielereien der dortigen Frührenaissance zurück, um in seinen letzten Werken, unter der mächtigen Einwirkung Michelangelo's, zur Spätrenaissance überzugehen. Charakteristisch für seinen Architekturstil ist, dass er fast immer zur Ueberdeckung von Fenster- und Thüröffnungen den Rundbogen, mit einer Einfassung von Säulen und Pilaster anwendet, als ein bequemes Mittel, durch die Vereinbarung der Kurve mit dem umschliessenden Rechteck, eine gefällige Wirkung hervorzubringen. Die Scuola della Misericordia (1532), vermuthlich sein erstes Werk in Venedig, eine Fortsetzung eines von Leopardo angefangenen, von Pietro Lombardo fortgesetzten Baues, wird auch von Jacopo nicht zu Ende gebracht. Das Innere der Kirche S. Franceso della Vigna (1534) — die Façade später nach Palladio — ist ein Rückschritt. An S. Martino (1540) sieht man, dass Sansovino bei geringeren Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand. Die Loggia am Campanile von S. Marco, ehemals Warteraum für die Prokuratoren, muss bereits zu den Bauten der Spätrenaissance gezählt werden, die allzuhohe Attika wäre wohl durch die auf den vorspringenden Säulen projektirten, aber nicht zur Ausführung gekommenen Figuren, gerechtfertigt worden. Der an dem kleinen Gebäude angebrachte Aufwand an Broncen und Ornamenten stammt zum Theil aus späterer Zeit. Die Zecca (Münze) von ihm ist nicht zu loben, auch die Magazine am Rialto sind von keinen guten Verhältnissen. Die Kirche S. Giorgio dei' Greci (1550), einschiffig mit Tonnengewölbe, in der Mitte durch eine Kuppel unterbrochen, ist nicht glücklich angeordnet und dennoch im Kirchenbau sein bestes. Die gleichzeitige Façade der Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni (1551) zeigt den, die frühere venetianische Schule kennzeichnenden schreinerhaften Geist, wozu die Behandlung der Pilaster mit Rahmprofilen gehört. S. Giuliano gehört schon seiner spätesten Zeit an, als Alessandro Vittoria sein Gehülfe war, sie ist von geringem Werthe. Sein frühester Palast, Corner della Cà Grande (am Kanal 1532), zeigt noch ein römisches Gefühl für Verhältnisse, im Erdgeschoss Rustika, in den oberen Geschossen Bogen zwischen Doppelsäulen. Pal. Cornaro (an S. Maurizio) ist ein imposanter Bau. Sansovino's architektonisches, viel bewundertes und nachgeahmtes Hauptwerk, die Biblioteca an der Piazetta, wurde 1536 begonnen. Hiermit zuerst erhielt Venedig einen, auf die wirkliche Nachfolge des Alterthums gegründeten Bau, zugleich eines der reichsten Beispiele moderner Kunst.

Sansovino gab seiner Bibliothek die Höhe der alten Prokuratien, aber statt in drei, in zwei Etagen getheilt. Das Material ist istrischer Kalkstein. Im unteren Stockwerk, nach der Piazetta, Arkaden zwischen dorischen Säulen, im zweiten Stockwerk jonische Arkaden, darüber ein hoher Fries mit sehr schönen Skulpturen. Das Ganze bildete ein für Venedig einziges Schaustück und doch knüpfte sich für den Meister an diesen Bau, trotz allen Erfolges, ein persönliches Missgeschick; das Gewölbe des Saales stürzte ein, Sansovino kam ins Gefängniss, wurde aber als schuldlos erkannt wieder in sein Amt eingesetzt.

Georgio Spavento hatte unter Theilnahme des Tullio Lombardo die schönste moderne Kirche Venedigs, S. Salvatore, entworfen, bei deren Ausführung auch Sansovino betheiligt war; dieselbe ist bereits 1534 mit Ausnahme der beträchtlich späteren Façade vollendet. An diesem Kirchenbau trägt das venetianische System des Kuppelbaues in Verbindung mit Tonnengewölben seine reifste Frucht. Drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben überdeckt sind; so entsteht eine schöne, einfach reiche Perspektive, welche den Innenraum für das Gefühl ausweitet.

Die drei grossen Theoretiker des 16. Jahrhundert: Sebastiano Serlio, Giacomo Barozzi genannt Vignola und Andrea Palladio nehmen eine besondere Stellung ein. Nach der Richtung ihrer Studien, die ganz auf Erforschung der antiken Baugesetze und deren möglichst regelrechte Anwendung basirt sind, gehören diese drei an das Ende der Hochrenaissance; aber durch die bis zur neuesten Zeit dauernde Folgewirkung, welche sich an ihre Arbeiten knüpft, nehmen sie ihren Platz neben Michelangelo als Mitbegründer der Spätrenaissance. Wie schon gesagt, steht das Prinzip von dem diese Meister ausgehen, zu Michelangelo's die Tradition verachtenden Bestrebungen in einem scharfen Gegensatze; aber auf dieser Verschiedenheit des Gleichzeitigen beruhen die wichtigsten, in der Entwickelung der Spätrenaissance sich ergebenden Stilverschiedenheiten und besonders deshalb kann die nähere Betrachtung des künstlerischen Wirkens der Theoretiker in der Geschichte der Spätrenaissance nicht entbehrt werden.

Was nun die Skulptur der italienischen Hochrenaissance anbelangt, so macht sich in derselben ein Zug freierer Schönheit geltend, als je zuvor, wenn man auch zugeben muss, dass die grossen Bildhauer dieser Zeit keineswegs den Weltruf der gleichzeitigen grossen Maler erreichen. Der Realismus herrscht anfangs noch vor und lässt das Bewusstsein der höheren plastischen Gesetze nicht sofort zur Geltung kommen. Antonio Pollajuolo (1431—1498) liefert in seiner Hauptarbeit, dem Grabmal für Sixtus IV. in der Sakramentskapelle von St. Peter, in der liegenden Statue nur ein hart realistisches

Bildniss, allerdings von grossem historischen Werthe. Die an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Allegorien der Tugenden und Wissenschaften schwanken bereits zwischen Relief und Statuette und deuten den Geist des nachfolgenden Jahrhunderts vor. Pollajuollo's Bronze-Wandgrab Innocenz's VIII. (1592), im linken Seitenschiff von St. Peter, ist in Anordnung und Ausführung ohne künstlerische Freiheit. Desiderio da Settignano, an seinem berühmten Grabmal Marzuppini, im Seitenschiff von S. Croce von Florenz, und sein Schüler Mino de Fiosole an zahlreichen Werken, vertreten besonders die schönste Zeit der Marmor-Ornamentik.

Matteo Civitali von Lucca (1435—1501) geht parallel mit den Vorigen, übertrifft diese aber an edlen Stil und Ausdruck. Seine Werke im Dome zu Lucca; die beiden anbetenden Engel auf dem Altar der Sakramentskapelle, das Grabmal des Petrus a Noceto, das Grabmal Bertini zeigen neben einem geistvollen Naturalismus den Ausdruck reiner Andacht und eine hohe Schönheit.

Sein Hauptwerk ist ebenda der S. Regulus-Altar (1484), dessen untere Figuren den besten der damaligen Historienmalerei entsprechen, die Engel mit Kandelabern und die thronende Madonna oben sind von freier Lieblichheit erfüllt. Auch sein späteres Werk im Dom von Genua, die sechs Seitenstatuen der Johannes-Kapelle, sind von hoher Bedeutung, wenn auch realistischer aufgefasst.

Benedetto da Majano (1444—98), Baumeister und Bildhauer, giebt in den Reliefs der Kanzel von S. Croce in Florenz lebendig entwickelte Scenen mit den herrlichsten Motiven, besonders köstlich sind die kleinen Statuetten in den unteren Nischen. In der Cap. Strozzi in S. Maria novella ist das Grabmal hinter dem Altar im rechten Querschiff von ihm; über dem Sarkophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süss und holdselig. Seine Freiskulpturen, der Johannes der Täufer in den Uffizien und der heil. Sebastian in einem Nebenraum der Misericordia, stehen tiefer. Baccio da Montelupo, Benedetto da Rovezzano und vor allem Giov. Franc. Rustici, schaffen ebenfalls Werke, welche der besten Zeit angehören.

In Venedig war es Allessando Leopardo, der in dem schönsten der Dogengräber, des Andrea Vendramin († 1478) im Chor von S. Giovanni e Paolo, im Ausdrucke seiner Figuren mit Lionardo da Vinci parallel ging. Seine Flaggenhalter auf dem Markusplatze zeigen im Figürlichen die Benutzung antiker Vorbilder, mit grossem natürlichen Schönheitssinn verbunden.

Andrea Brioseo, gen. Riccio, in Padua, zeigt sich in allen seinen Arbeiten durchdrungen von dem echten Geiste der grossen Zeit. Seine berühmten Bronze-Kandelaber im Chor des Santo und die zwei Reliefs an den Chorwänden sind allem früheren bedeutend überlegen. In der Akademie von

Venedig findet sich ein Bronzerelief, die Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe von Riccio oder seiner Schule, welche im Ausdruck tief und innig ein Meisterwerk der italienischen Skulptur genannt zu werden verdient.

An der Certosa bei Pavia sind besonders Giacomo della Porta, Agostino Busti, gen. Bambaja und Christofano Solari (il gobbo) im 16. Jahrhundert thätig. Die Reliefs an den Seiten der Eingangsthür, hauptsächlich dem Busti zugeschrieben, sind besser als die Statuen. — Die Arbeiten Busti's, welche sich jetzt im archäologischen Museum zu Mailand befinden, sind von höchstem Werthe. Vorzüglich ist das Grabmal des Gaston de Foix (1515—21), ursprünglich im Kloster S. Marta, später zerstreut. Im Museum sieht man jetzt die Grabstatue, fünf kleine Prophetenfiguren und einige schöne Tafeln flachen Ornaments, welche sämmtlich Busti als einen der grössten Marmorarbeiter Italiens erkennen lassen. Ausserdem von ihm ein kleines Grabmal aus dem Kreuzgange von S. Marco stammend, dann das Grabmal der Familie Biraghi in S. Francesco und das Grab des Kardinals Marino Caracciolo († 1538) im mailänder Dom. Das Innere der Certosa enthält noch viele bedeutende Arbeiten dieser Zeit; so das Medaillon mit der Pietà am Hauptaltar dem Gobbo zugeschrieben, die beiden Chortabernakel von Stefano da Sesta (links) und von Bigio da Vairano (rechts, 1510); im nördlichen Kreuzarm, die Grabstatue des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Èste von Solari, dann die drei Bronzekandelaber von Annibale Fontana. Das Denkmal Giov. Galeazzo Visconti's, des Gründers der Certosa, im südlichen Querschiff, ist 1490 von Galeazzo Pellegrini begonnen und 1502 vollendet. Der architektonische Aufbau in den klaren Formen der Hochrenaissance, vielleicht von Giov. Christofero aus Rom. — Die Fama und Victoria stammen aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts von Bernardino da Novi. — Die Madonna mit dem Christkinde von Benedetto de' Brioschi; die obere Bekrönung mit den Statuetten der Tugenden und wappenhaltenden Victorien, vermuthlich von Giov. Ant. Amadeo und Giac. della Porta, die Reliefs vielleicht von Bernardino da Novi. Ebenfalls in der Certosa, die Statue der heil. Veronica von Angelo Marini oder Siro Sicali um 1500; das Lavabo in der Brunnenkapelle, vermuthlich von Albert da Carara. Auch die bewundernswürdige Terracotta-Dekoration der beiden Klosterhöfe gehört stilistisch der besten Zeit an.

Ein ganz entschiedener Naturalist tritt in Guido Mazzoni in Modena auf, mit seinen bemalten, zum Theil lebensgrossen Thonfiguren, die ihm einen populären Ruhm brachten. Seine auf malerische Wirkung berechneten Gruppen bedürfen eines geschlossenen Hintergrundes, gehen aber im Ausdrucke des Schmerzes bis zur Karrikatur, mehr als die Martyrienbilder des späteren Caravaggio. Mazzoni's Hauptwerk in S. Giovanni Decollato zu Modena, eine

Pietà von anderen heiligen Personen umgeben, zeigt eine lebensvoll realistische Gestaltungskraft und ist nicht ohne Werth, abgesehen von dem übertriebenen Affekt in einzelnen Figuren.

Andrea (Contucci da Monte) Sansovino, geb. 1460 (?), † 1529, ist der grösste Bildhauer der Hochrenaissance. In ihm verbindet sich das Studium der Antike mit angeborenem Schönheitssinn und milder Empfindungsweise, man könnte ihn als den Raffael unter den Bildhauern bezeichnen. Seine beiden Prälatengräber, des Basso und Sforza Visconti, im Chor von S. Maria del popolo (nach 1505), die herrlichsten in Rom, folgen noch dem Prinzip, nach welchem die allegorischen Figuren in Nischen aufgestellt werden mussten. Die beiden Prälaten sind schlummernd gebildet, mit auf den Arm gestütztem Haupte und wenn sich in diesem Motive ein gewisser Naturalismus äussert, so vergisst man gern den Tadel wegen der hierdurch erreichten Belebung der ganzen Gestalt. In der Sakramentsnische von S. Spirito in Florenz sind von Andrea die in Schönheit und Stil den ebengenannten Figuren gleichen Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Kandelabern, das Christuskind oben im Giebel und vielleicht die Reliefs der Pedrella. Die Gruppe der heil. Anna mit der heil. Jungfrau und dem Christuskinde in S. Agostino zu Rom (1512), sind von ganz raffaelischer Schönheit in den Linien und Formen und dem holdesten Ausdrucke der Mütterlichkeit. In der Gruppe der Taufe Christi, über dem Ostportal des Baptisteriums von Florenz, hat Andrea das Höchste geleistet. Der Christus ist von höchstem Adel der Gestalt, der Täufer grossartig im Ausdruck der stärksten inneren Erregung. Ein Hauptwerk Andrea Sansovino's ist die künstlerische Ausschmückung der Casa Santa in der Kirche zu Loreto. Die kostbare Marmorinkrustation des kleinen Hauses, in der baulichen Anordnung 1509 noch unter Julius II. durch Bramante ausgeführt, die Reliefs dagegen durch Andrea erst 1513 unter Leo X. begonnen. Die Reliefs der Verkündigung und der Geburt Christi bis 1528 von Sansovino selbst, der der Rest von seiner Schule nach seinen Entwürfen ausgeführt. Die Anbetung der Könige ebenfalls noch von Sansovino begonnen, wird durch Raffael da Montelupo und Girolamo Lombardi vollendet; die Geburt der heil. Maria von Baccio Bandinelli und Raffael da Montelupo; das Sposalizio von Montelupo und Tribolo, die Heimsuchung und die Schätzung in Bethlehem von Montelupo und Francesco da San Gallo; Maria's Tod von Domenico Aimo. Von den Statuen gehört der Jeremias noch dem Sansovino, die übrigen sind von Girolamo Lombardi und dessen Bruder Fra Aurelio, der Moses von Giacomo della Porta; von den Sybillen sind noch vier im Geiste Sansovino's, während die von Giac. della Porta herrührenden bereits von Michelangelo beeinflusst sind. Die dekorativen Arbeiten des

Denkmals, Putten, Guirlanden u. a. von Mosca und Cioli sind von hoher Vollendung. Die vier Bronzethüren der Casa santa ausgezeichnet, von Girolamo Lombardi; von demselben Meister, mit Hülfe seiner vier Söhne, ist das Hauptportal mit seinen herrlichen Akanthusranken; ein kleines Portal links von Tiburzio Vecelli von Camerino und seinen Gehülfen Sebastiano Sebastiani und Giov. Batt. Vitali; die südliche Thür später von Antonio Calcagni von Recanati (1536, † 1593). Das Portal wurde erst 1590 begonnen, die Schüler des Calcagni, die Brüder Tarquinio und Pietro Paolo Jacometti aus Recanati, sammt Seb. Sebastiani führten den Guss zu Ende; dasselbe gehört also, wie andere dort befindliche Leistungen der recanatensischen Giesserschule, in die Spätrenaissance. — Von Werken Andrea Sansovino's sind noch zu erwähnen die Statue des Täufers und eine Madonna in der Johanneskapelle des Doms von Genua und ein Salvator, welcher in Araceli zu Rom auf der Spitze eines Grabmals, links vom Hauptportal, angebracht worden ist.

Von eigenhändigen Skulpturwerken Raffael's ist wohl das einzige jetzt vorhandene, die unbekleidete Statue des Jonas in der Cap. Ghigi der Kirche S. Maria del Popolo zu Rom, mit wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen Lebens. Von den durch Raffael angegebenen und aus Lorenzetto's Hand hervorgegangenen Werken befindet sich der Prophet Elias in der Cap. Ghigi und eine sehr schöne Madonnenstatue im Pantheon auf dem Altare vor dem Grabe Raffael's.

Jacopo Tatti aus Florenz (1497—1570), der bedeutendste Schüler Andrea Sansovino's und wegen seiner nahen Beziehungen zu diesem ebenfalls Sansovino genannt, setzt zunächst den Stil seines grossen Meisters fort und lässt sich erst in späteren Arbeiten von Michelangelo beeinflussen. Aus seiner frühen römischen Zeit ist die sitzende Statue der Madonna mit dem Christkinde in S. Agostino in Rom noch schülerhaft befangen. Von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung, erscheint seine Statue des Apostels Jacobus d. Aelt. im Dom zu Florenz. Auch der heil. Antonius von Padua, S. Petronio zu Bologna, gehört zu diesen frühen Arbeiten; ebenso ein Bacchus in den Uffizien, im Ganzen ein erfreuliches Werk von jubelndem Leben und Frische, durchaus anmuthig, aber in der Durchbildung der Einzelformen tief unter dem Bacchus des Michelangelo stehend. Erst bei seinen späteren venetianischen Arbeiten zeigt sich Jacopo im Einzelnen von Michelangelo beeinflusst, wie dies auch bei seinen Schülern zu bemerken ist. In der Richtung Sansovino's und seiner Schüler steht die Absicht auf Kontrastwirkung und die künstlerische Motivirung der Bewegung noch zurück hinter einer ungesuchten, naiven Darstellung der Existenz in freier Lebensfülle. In diesem Sinne ist Jacopo's Statue der Hoffnung, am Dogengrab Venier in S. Salvatore

zu Venedig, eine seiner schönsten; das Pendant, die Caritas, ist weit geringer. Von mythologischen Gegenständen enthält die Loggia am Campanile di S. Marco sein bestes. Die Bronzestatuen des Friedens, Apollos, Merkurs und der Pallas, befriedigen ganz und noch vortrefflicher sind einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, — die oberen Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeiten. Die berühmte kleine Bronzethür, welche vom Chor der S. Markuskirche nach der Sakristei führt, soll den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben; in der That sind die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Füllungen von hohem Werth. Ausserdem sind von ihm in S. Marco: sechs Bronzereliefs an der Balustrade am Eingang des Chors, dann am Altar im Hintergrunde des Chors das kleine Sakramentshäuschen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser, schliesslich die vier sitzenden Bronzestatuetten auf dem Geländer vor dem Hochaltar, diesmal allerdings kenntlich nach dem Moses des Michelangelo aufgefasst, wenn auch in freier Weise. Im Dogenpalaste befinden sich von Sansovino die beiden Kolossalstatuen Mars und Neptun, welche der Riesentreppe den Namen gegeben haben. Der Eindruck dieser Figuren ist nicht auf den ersten Blick erfreulich, besonders ungünstig ist die Vorderansicht, aber sie sind doch frei von gewaltsamen Motiven und ohne übertriebene Muskulatur gebildet. Die vergoldete Madonna in Thon, im Innern der Loggia des Markusthurmes, mit dem segnenden Christusknaben und dem kleinen Johannes, ist der gelungene Ausdruck eines liebenswürdigen Gedankens. Als Portrait von monumentaler Auffassung ist die sitzende Bronzefigur des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giuliano bemerkenswerth. Jacopo Sansovino kam durch seine Bauten, besonders durch den der Biblioteca, an dem ein so reicher Skulpturenschmuck angebracht ist, in die Lage, eine für Venedig lange Zeit massgebende Schule um sich zu versammeln.

Der schon bei den Arbeiten an der Santa casa in Loreto erwähnte Tribolo (eigentl. Niccolò Pericoli aus Florenz, 1500—1565), einer der frühsten Schüler des Jacopo Sansovino, wandte sich später dieser Arbeiten wegen, wieder mehr dem Stile des Andrea Sansovino zu. Noch in jungen Jahren (1525) bekam Tribolo die Seitenthüren der Façade von S. Petronio in Bologna in Auftrag. Von ihm sind hier an beiden Thüren die Propheten, Sibyllen und Engel in den Laibungen des Portals, dann die Geschichten des heil. Joseph an den Pilastern der Thür rechts und von den Reliefs der Thür links das erste, dritte und vierte mit den Geschichten des Moses am linken Pilaster. Die Propheten und Sibyllen stehen zwar schon unter dem Einflusse der Sistina, aber im Ganzen haben sie noch einen einfacheren Charakter. Ein grosses Relief aus der späteren Zeit, Mariä Himmelfahrt in S. Petronio, hält sich

ganz von der Nachahmung Michelangelo's frei. Als Tribolo's Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Hadrian's VI. im Chor von S. Maria dell' anima. Indess ist der nicht sehr glückliche Hauptentwurf von Peruzzi, die Hauptfigur sicher von Michelangelo Sanese und nur die allegorischen Figuren können dem Tribolo zugeschrieben werden.

Einer der bedeutendsten Künstler der Zeit ist Antonio Begarelli von Modena († 1555), zwar in seiner Kunstgattung ein Nachfolger Mazzoni's, aber in seinen Leistungen fast dem Andrea Sansovino gleichkommend. Er steht in genauer Parallele zu Coreggio; wie dieser die strengen Grenzen der Malerei überspringt, so jener die Gesetze der Plastik. Er arbeitete lebensgrosse Thongruppen wie Mazzoni, als Bilder für ganz bestimmte Nischen und Kapellen, aber ob er dieselben ebenfalls bemalt habe, ist unsicher. Eine Gruppe, der um den todten Christus Weinenden, in S. Maria pomposa zu Modena, lässt noch den Nachfolger Mazzoni's erkennen. Sein grosses Hauptwerk in S. Francesco ist die Kreuzabnahme, welche in dem grandiosen Typus der Köpfe in der Gruppe der Frauen an Raffael erinnert. Ganz reif und herrlich ist wieder eine »Klage um den Tod Christi« in S. Pietro mit nur vier Figuren, Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, einfach und grossartig behandelt, lässt die Gruppe alle Einwendungen gegen diese Kunstgattung vergessen. Wie in Coreggio, so ist auch in Begarelli bereits der Geist der Spätrenaissance merklich vorgebildet. So fangen bei letzterem schon Mantelenden und Schleier an zu flattern, um die Bewegung in die Sphäre des Leidenschaftlichen zu heben. Eine grosse späte Gruppe Begarelli's in S. Domenico zu Modena, Martha und Maria darstellend, die letztere vor Christus knieend, mit dem Beiwerke von zwei Jüngern und zwei Mägden, lässt bereits die Einwirkung der römischen Malerschule der Spätzeit deutlich genug, besonders in der Gewandung und dem bewussteren Kontrast der Körpertheile, erkennen.

Alfonso Lombardi (1487—1536) von Ferrara beginnt ebenso realistisch wie Begarelli. Ein frühes Werk von ihm sind die bemalten Halbfiguren Christi und der Apostel in den Querarmen des Doms zu Ferrara. Eine andere bemalte Thongruppe von ihm ist der von den heil. Personen beweinte Christusleichnam in der Krypta von S. Pietro zu Bologna. Die grösste Zahl seiner Arbeiten findet sich in dieser Stadt, vorzugsweise in S. Petronio. Am besten die Lünettengruppe der Auferstehung Christi, aussen am linken Seitenportal, dann drei von den Reliefs der Geschichten Mosis, am rechten Pilaster desselben Portals, offenbar im Wetteifer mit Tribolo ausgeführt. In Lombardi's spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die figurenreiche, überlebensgross

gebildete Thongruppe im Oratorium bei S. Maria della Vita. Sie stellt den Tod der von den Aposteln umgebenen heil. Maria dar, mit dem in der Mitte erscheinenden Christus, und ist plastischer gedacht, als die des Bagarelli, auch sind die Einzelformen idealer gehalten.

Einen alles überstrahlenden, einzigen Ruhm hat sich die italienische Malerei dieser Epoche erworben. Für die Meinung vieler sind die grossen Künstlernamen Lionardo da Vinci, Raffael, Coreggio und Tizian die Mark- und Grenzsteine der Kunst überhaupt geworden. Vor den anderen Kunstzweigen genoss die Malerei der Renaissance den grossen Vorzug, in der Antike kein direktes Vorbild zu haben und deshalb nicht von der Nachahmung in Fesseln geschlagen werden zu können, wie es der Architektur und Skulptur öfter begegnete. Wenn auch, am Beginn der Hochrenaissance, in der Malerei wie überall der Geist der Antike vollständig herrschte und Mantegna's Bilder ganz altrömischen Reliefs gleichen, so wurden doch diese Schranken durch die Erkenntniss der besonderen malerischen Gesetze bald durchbrochen und die grossen Meister am Anfange des 16. Jahrhunderts verstehen es immer, selbst dann, wenn sie mythologische Stoffe behandeln, ihren eigenen ganz modernen Geist zur Darstellung zu bringen. In der beschränkten Lebenszeit Raffael's (1483—1520) entsteht dann das Vollkommenste einer bis zur allgemeinen Geltung erhobenen nationalen Kunst, zur Bewunderung für alle Folgezeiten.

Unter den Florentinern ist vielleicht Domenico Ghirlandajo (1449—1498) der erste, der den Idealismus der Auffassung zur Geltung bringt. Für ihn ist der realistische Reiz der schönen Erscheinung nicht mehr das Höchste, er stellt die würdige und grosse Wiedergabe des Ereignisses und den Ausdruck der passenden Stimmung voran. Seine Fresken der Cap. Sasetti in S. Trinità, aus der Legende des heil. Franciscus (1485), sind in diesem Sinne ein reifes Meisterwerk zu nennen; ebenso die Fresken im Chor von S. Maria novella, mit dem Leben der Maria, des Täufers und der Heiligen (1490). Unter seinen Staffeleibildern in Florenz sind zu bemerken: die Anbetung der heil. drei Könige im Chor der Innocenti, die Madonna mit Heiligen und die Anbetung der Hirten (1485), ein Hauptwerk jener Zeit, in der Akademie.

Luca di Cortona, eigentlich Signorelli (1439—1521), kann als der nächste Vorläufer des Michelangelo gelten. Zuerst bei ihm zeigt sich die Begeisterung für die Darstellung des Nackten. Sein Hauptwerk sind die Fresken in der Madonnenkapelle des Doms von Orvieto (seit 1499), die Darstellung der letzten Dinge. Das herrlichste seiner Tafelbilder ist das im Dome zu Perugia, die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel. In seiner berühmten Einsetzung des Abendmahls, im Chor des Doms zu

Cortona, verliess Signorelli in kühner Weise die traditionelle Darstellung, er beseitigte den Tisch und liess Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der Jünger einherschreiten.

An den Wänden der Cap. Sistina des Vatikans sind noch zehn Fresken aus dem Leben Christi und Mosis als ein Gesammtdenkmal der toskanischen Malerei am Ende des 15. Jahrh. erhalten und verdienen als Arbeiten von grossem Werth bemerkt zu werden. Die Bilder sind unter Sixtus V. (1471—1484) durch Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli ausgeführt, ausserdem von Pietro Perugino.

Die Paduanische Schule war von dem Reichthum der späteren antiken Skulptur ausgegangen und entlehnte von dieser eine Menge dekorativer Elemente, wie sich dies vorzugsweise in den Bildern des Hauptmeisters der Schule, des Paduaner Andrea Mantegna (1430—1506) ausspricht. In seinem Hauptwerke, die Geschichten des heil. Jacobus und des heil. Christoph in den Eremitani zu Padua, übertrifft er die Florentiner in Lebendigkeit der Erzählung und in der vollkommenen Wahrheit der Charaktere. Ganz neu und dem Mantegna eigen zugehörig ist die Anwendung der Perspektive, mit Festhaltung eines Augenpunktes.

Melozzo da Forli, ebenfalls der Schule von Padua angehörig, gab in der in Fresko gemalten Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli in Rom — jetzt sieht man nur Reste dieser Malereien über der Treppe des Quirinals und in der Stanza capitolare der Sakristei von St. Peter — zum ersten Male die grosse Neuerung der verkürzten Untenansicht der Figuren, die erst mit Coreggio stilbestimmend werden sollte.

Franc. Morone von Verona erscheint in den schönen Fresken der Sakristei von S. Maria in Organo, Halbfiguren von Heiligen und im Mittelfelde der Decke der verkürzt schwebende Erlöser mit Heiligen, als ein ausgebildeter Meister des 16. Jahrhunderts.

In Venedig repräsentiren die Brüder Gentile Bellini (1421 bis 1501) und Giovanni Bellini (1426—1516) den Eintritt der Blüthezeit, in der sich zuerst das venetianische Kolorit ausbildet. Jetzt schon kommen diese energischen wohlgebildeten Gestalten vor, welche dem Ideal nur soweit nahe kommen, um nicht die irdische Lebenswahrscheinlichkeit einzubüssen, Charaktere, in denen die Venezianer einzig sind. Giov. Bellini malt die «santa conversazione», Gruppen von Heiligen, die nun nicht mehr auf getrennten Tafeln stehen, sondern zur glücklichen Einheit um die thronende Madonna zusammenwirken, in grossartiger Weise. Seine Altarbilder in Venedig: in S. Zaccaria, in S. Giovanni e Paolo und in der Akademie. Die herrlichen musicirenden Engel an den Stufen des Thrones sind nur ein gemalter Ausdruck der Stim-

mung des Ganzen. Die Gestalt Christi wird von Giov. in einer Erhabenheit wiedergegeben, wie sie später höchstens Lionardo übertroffen hat. Schon das Christkind ist ernst und grandios und hebt sich bedeutend von den Engelkindern ab, doch der Christus im Mannesalter auf seinem Bilde »Christus in Emaus« in S. Salvatore zu Venedig hat diesen hohen kaum wieder erreichten Ausdruck des Kopfes. Bellini's Zeitgenosse, Vittore Carpaccio, ist besonders durch ein glühendes lebensvolles Kolorit ausgezeichnet.

Die umbrische Schule bildet die ekstatischen Andachtsbilder der Spätrenaissance vor. In den Werken Pietro Perugino's, eigentl. Vanucci (1446 bis 1524), von dem man gesagt hat, dass es ihm innerlich nicht ernst damit war, finden sich zuerst die verzückten Köpfe mit dem holdesten Ausdruck süsser Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht. Von ihm in der vatik. Gallerie die Madonna mit den vier Heiligen; im Dom von Spello eine Pietà, in Perugia die Fresken in den beiden Räumen des Cambio (um 1500) u. s. w. In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495) und die Akademie ein Hauptwerk des Perugino, eine grosse Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen (1500), in einzelnen Köpfen von grösster Herrlichkeit.

Pinturicchio (1454—1513), schon früh mit Perugino in Verbindung, wird dann der grosse Fresko-Dekorator der umbrischen Schule. Unter Innocenz VIII. und Alexander VI. malten er und Andere die Lünetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appartamente Borgia im Vatikan aus, mit Geschichten des neuen Testaments, Legenden der Heiligen, Propheten, Sibyllen, Aposteln und Allegorien der Wissenschaften; allerdings das Meiste nur obenhin ohne besonderen Gedankeninhalt. Dasselbe übte er noch in einer ganzen Anzahl Kirchen. Eine anmuthige Leistung von ihm ist die Ausmalung der Libreria im Dom von Siena (1502—1503). Es sind Scenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Papst Pius II.), in Mitten einer prachtvollen, den ganzen Raum umfassenden, malerischen Dekoration.

Es folgen nun die grossen, für alle Zeiten unsterblichen Meister der Malerei und es ist möglich, dass der unendliche Ruhm, der in blitzähnlicher Schnelle von ihren Werken ausging, zur ersten Ursache wurde, um der Renaissancekunst in den nördlichen europäischen Ländern den Sieg zu verschaffen; wenigstens ist der machtvollen Wirkung dieser Maler nichts Gleichbedeutendes von Meistern der Skulptur und Architektur an die Seite zu stellen. — Je grösser die Männer sind, um die es sich hier handelt, desto kürzer kann die Schilderung ihres Wirkens in diesem Abriss gefasst werden, der einzig den Zweck verfolgt, klarzustellen, an welchem Punkte der Entwickelung die Spätrenaissance einsetzt. Sind doch die Schöpfungen der Hauptmeister, welche der folgenden Epoche zum Glück — oder zum Unglück? — einen so hohen Ausgangspunkt anwiesen, ohnehin

bekannt genug! — Uebrigens kann nichts so sehr zur gerechten Beurtheilung des Beginns der Spätrenaissance beitragen, als die deutliche Vorstellung von der schwindelnden Höhe, auf welche das Kunstideal kurz vorher gehoben war; denn man durfte da, wo keine Steigerung mehr möglich war, den jähen Absturz erwarten und wenn statt dessen nur Manier und Realismus folgten, so waren dies nur die jedesmal nothwendigen Kontraste zur Vorbereitung des Neuen und man muss erst recht über das Genie der Spätrenaissancekünstler erstaunen, dem es gelang, der modernen Kunstauffassung noch so viele frische Seiten abzugewinnen.

Der grosse Florentiner Lionardo da Vinci (1452—1519) ist der erste dieser erlauchten Reihe der Meister einer vollendeten Kunst. Ein Universalmensch, wie sie öfter in dieser grossen Zeit vorkommen und auch speziell in der Malerei die weit auseinander liegendsten Begabungen in sich vereinigend. Vom eifrigsten Studium der Anatomie wendet er sich zur Verfolgung des geistig Charakteristischen in allen denkbaren Verschiedenheiten, vom Himmlischen bis zum Verworfenen und Lächerlichen, zugleich eignet ihm eine gewaltige Kraft des Gedankens und eine glühende Empfindung, welche ihm das Uebersinnlichste erreichbar macht. Als Porträtbild von Lionardo, die berühmte »Monalisa« im Louvre, mit dem wunderbaren undefinirbaren Lächeln, ein Ideal des Ausdrucks, den der Meister als sein höchstes giebt. Ebenda die Halbfigur Johannes des Täufers mit dem hochschwärmerischen Ausdruck. Von dem in Konkurrenz mit Michelangelo gezeichneten grossartigen Karton der Schlacht bei Anghiari, für den grossen Saal im Pal. Vecchio zu Florenz bestimmt, ist nur eine einzige Gruppe in der Nachbildung durch Kupferstich gerettet. Schon vor 1499 hatte Lionardo das weltberühmte Abendmahl im Refektorium des Klosters von S. Maria della grazie zu Mailand vollendet. Hier ist der zweite Moment des Abendmahls, das »Unus vestrum«, dargestellt. Bei Lionardo ist das schmerzliche Wort Christi, das die Gewissheit des Verraths und das Zugegensein des Verräthers ausspricht, als allein entscheidendes Motiv gegeben. Die Komposition des Werks ist durchaus architektonisch, zu beiden Seiten der ruhigen Hauptfigur je zwei Gruppen zu Dreien in dramatischer Bewegung, aber ohne Störung für die Geltung der Mittelfigur. Das Ausserordentliche dieser Schöpfung liegt aber ebensosehr in der Einzeldarstellung, die eine ganz neue Höhe der malerischen Kunst erkennen lässt.

Mit dem Florentiner Fra Bartolommeo (eigentl. Baccio dell Porta, 1469 bis 1517) setzt sich die Kunstweise Lionardo's fort, wenn auch mit ganz originalem Inhalt. Seine Kompositionen sind ebenfalls architektonisch grossartig, obgleich seine Charaktere nicht die unendliche Energie des Lionardo haben. Für den Ausdruck des Einzelnen ist die Kreuzabnahme im Pal.

Pitti das Hauptwerk des Bartolommeo, dies offenbart sich in den zu einander geneigten Profilköpfen des hochedel gebildeten Christus und der im Schmerz verlorenen Mutter. Ein Beispiel seiner kühnen und dennoch abgewogenen Kompositionsweise ist das fast erloschene Fresko des jüngsten Gerichts bei S. Maria la nuova. Hier ergiebt sich in dem oberen herrlichen Halbkreise von Heiligen ein Zusammenklang mit Raffael. Unter seinen zahlreichen Altarbildern von vollkommener Hoheit des Gedankens ist vielleicht das vollkommenste der auferstandene Christus mit vier Heiligen im Pal. Pitti. Die Einzelgestalten des Frate erhalten öfter, wie bei Michelangelo, ihre Motivirung aus rein künstlerischen Gründen, so bei seinem kolossalen heil. Marcus im Pal. Pitti.

Noch mehr wirft sich Andrea del Sarto (1488—1530) auf die Lösung künstlerischer Probleme, zugleich ist er der grösste Kolorist der florentinischen Schule. Er komponirt ebenso streng als Bartolommeo, wie die Fresken in der Vorhalle der Annunziata in Florenz und sein Abendmahl im Refektorium des ehemaligen Klosters S. Salvi bei Florenz erkennen lassen. Die malerische Wirkung des Freskos ist ganz bedeutend und auch hier, wie bei Lionardo, hilft das Spiel der Hände dazu, den Ausdruck der Empfindungen zu verstärken.

Raffael Sanzio (1483—1520), Maler, Architekt und Bildhauer, hat in seinem kurzen Leben in der Malerei das Höchste geleistet. Er ist das geborene Genie; sein reiner Idealismus lässt ihn, ohne Anstrengung und Suchen, das Uebermenschliche in reichster und ungetrübtester Schönheit vor Augen stellen. Sein Schaffen ist eine Art Wunderwerk, das man vor Augen sieht, ohne es begreifen zu können; und am erstaunlichsten ist die kolossale Fruchtbarkeit seines Geistes und Pinsels. In Urbino geboren, bis zum zwölften Jahre ein Schüler seines Vaters, kommt er etwa 1500 zu Pietro nach Perugia, um sich bald dem Meister überlegen zu zeigen. In dem eignen frühen Bilde der Krönung Mariä (1502), in der vatikanischen Gallerie giebt Raffael die Begeisterung, die Andacht viel himmlisch reiner und holder, als dies Perugino je vermocht hat. Mit seiner Mitarbeiterschaft in Siena bei Pinturicchio und mit dem Aufenthalte in Città di Castello, bis 1504, geht seine umbrische Periode zu Endê und sein Eintritt in Florenz, dem damaligen Brennpunkte der italienischen Kunst, bezeichnet für ihn einen neuen Abschnitt seiner künstlerischen Entwickelung; denn an Fra Bartolommeo findet er dort den Meister strenger Komposition, dessen Einwirkung auf ihn unverkennbar ist. Im Jahre 1505 ging Raffael nach Perugia zurück und malte das Freskobild in der Kapelle des Klosters von S. Severo. Nach einem Aufenthalte in Urbino und Bologna war Raffael nochmals in Florenz, aber erst mit seiner 1508, auf Anlass Bramante's, erfolgten Berufung nach Rom beginnt dieser

strahlende Kreis seiner Werke, welche die Bewunderung der ganzen Welt hervorrufen sollten. Papst Julius II. erkannte in Raffael den geeigneten Mann, um den schon begonnenen Bilderschmuck des vatikanischen Palastes zu vollenden. Die Fresken der Camera della Segnatura, 1511 vollendet, sind dem Ausdrucke hoher poetischer Ideen gewidmet: die Disputa als Symbol des Glaubens, die Schule von Athen als Verherrlichung der irdischen Wissenschaft, der Parnass als Traum einer idealen Erziehung. — Die Stanza d'Eliodoro, in den Jahren 1511—1514 von Raffael eigenhändig gemalt, bezeichnet den Uebergang von der reinen Idealwelt zum Historisch-Symbolischen. Die Vertreibung Heliodor's aus dem Tempel deutet auf die Befreiung des Kirchenstaates von den Franzosen, die Messe von Bolsena auf die Ueberwindung der Irrlehren, der Attila ebenfalls auf die Verjagung der Franzosen aus Italien und die Befreiung Petri auf Leo's X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand. — Es war nämlich der grosse Julius II. während dieser Zeit (1513) gestorben und Leo X. Papst geworden, welcher Umstand aber auf den Fortgang der Arbeiten keinen störenden Einfluss hatte. In der Stanza dell' Incendio, bis 1517, ist die Ausführung von Schülern bewirkt. Es sind ebenfalls historisch-symbolische Bilder aus der Papstgeschichte: der Reinigungseid Leo's III, die Krönung Karl's des Grossen, der Sieg von Ostia und der Burgbrand. — In der Sala di Constantino sollte das Weltgeschichtliche nicht symbolisch, sondern wirklich erscheinen. Raffael fertigte die Kartons, aber die Ausführung gehört seinen Schülern. — In der Constantinsschlacht zeigt sich Raffael als den ersten aller Historienmaler, die Taufe Constantin's ist als ein idealer historischer Augenblick gegeben, ebenso die Schenkung Constantin's, die Erscheinung des Kreuzes ist vielleicht nicht von Raffael entworfen. — Die genauere Bekanntschaft mit diesen Meisterwerken der Monumentalmalerei kann wohl als allgemein vorhanden vorausgesetzt werden und deshalb mag das oben in trockner Aufzählung Gegebene genügen, denn um den geistigen Inhalt derselben nur einigermassen zu erschöpfen, würde ein Buch erforderlich sein. Schon die Frage der geistigen Mitarbeiterschaft, die bei diesen eine ganze Welt von Beziehungen umfassenden Bildern gar nicht abzuweisen ist, würde ein interessantes Kapitel der Kunstgeschichte abgeben. — Von dem dekorativen Systeme der vatikanischen Loggien soll in dem betreffenden Abschnitte besonders die Rede sein. — Die biblischen Darstellungen, welche je zu zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten dreizehn Arkaden der Loggien angebracht sind, zeigen Raffael von einer seiner grössten Seiten; der selbstverständlichen Einfachheit der Erfindung. — Die Kartons zu den berühmten Tapeten Raffael's sind in den Jahren 1515—1516 entstanden; in den Hauptbildern derselben giebt Raffael seine tiefsten Inspirationen wieder. — Ausser

diesen schon ein Leben füllenden grossen Aufgaben, bewältigte Raffael noch eine Menge wichtiger Aufträge für Kirchen und Private. Der Jesaias (1512) an einem Pfeiler im Hauptschiff von S. Agostino in Rom; das berühmte Fresko in Maria della Pace (1514) die Sibyllen mit Engeln darstellend; die Bilder der Capella Ghigi in S. Maria del popolo (1516), mit den gewaltigen Planetengöttern; dann wieder als eine Hauptleistung die Bilder der Farnesina für Agostino Ghigi in Rom. Vom Jahre 1514 die Galatea, das schönste aller modern - mythologischen Bilder und in den letzten zwei Lebensjahren (1518—1520) die Entwürfe zur Geschichte der Psyche, für die untere Halle der Farnesina, nach der Fabel des Apulejus, in äusserster Schönheit und idealster Allgemeinheit. Und nun neben allem diesen, noch die unendliche Fülle der Staffeleibilder von allerhöchstem Kunstwerthe. Wem könnte nicht schwindeln, wenn er die Thätigkeit dieser zwölf römischen Jahre Raffael's überdenkt? — Unter den Madonnen wird die sixtinische, jetzt in Dresden, als die höchste gefeiert; die Vision Ezechiel's im Pal. Pitti ist unübertroffen in der grossartigen Schönheit der Komposition; die heil. Cäcilie in der Pinakothek von Bologna, als Ausdruck eines ruhigen Entzückens; und das letzte unvollendete Bild Raffael's, die Transfiguration in der vatik. Gallerie (1520), weil hier mehr gegeben ist, als in allen späteren Glorien und Visionsbildern. Die zahlreichen Porträts Raffael's sind der Grösse des Meisters angemessen und vervollständigen den Eindruck vom Ueberreichthum seines Schaffens, das kein Moment des Ausruhens oder des Beharrens auf dem einmal Gewonnenen zugiebt.

Giulio Romano (1492—1546), der geschickteste Schüler Raffael's, hat nicht die reine hohe Seele des Meisters, zeigt keinen Sinn mehr für die kirchliche Malerei und ergeht sich am liebsten in mythologischen Darstellungen. Allerdings malt er noch in der Steinigung des heil. Stephanus, auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, ein grosses Hauptbild; aber mit einer trivialen Auffassung des Ueberirdischen. Sein vollständiges Schaffen konzentrirt sich später in Mantua, in den mythologischen Darstellungen des Pal. del Te, für den Herzog von Mantua.

Perin del Vaga (1500—1547), ebenfalls ein Schüler Raffael's, bleibt dem Meister in der einfachen Schönheit näher. Er siedelte nach Genua über und übernahm die Dekoration ganzer Paläste. Im Pal. Doria erinnert noch vieles an die Farnesina, aber der hohe Geist Raffael's fehlt und Perin verfällt bereits in den nachmals herrschenden Manierismus.

Unter den Ferraresen dieser Zeit, welche ihren oberitalienischen Realismus beibehalten, in Verbindung mit einem glühenden Kolorit, sind Lodovico Mazzolino (1481—1530) und Benvenuto Tisio, genannt Garofalo (1481—1559), zu bemerken; ebenso Dosso Dossi († 1560), dessen frühe Bilder ganz ferraresisch sind und der es später den grössten Venetianern gleichthut.

Antonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma (1479—1554), belebt auf lange Zeit hin die erstorbene alte sienesische Schule, aber seine Bilder wirken erdrückend durch die Ueberladung der Komposition mit schönen Einzelnheiten.

Gianfrancesco Caroto und Paolo Cavazzola repräsentiren die Hochrenaissancezeit der veronesischen Malerei.

Das Concert der grossen Meister am Anfange des 16. Jahrhunderts wird erst vollständig durch den von den Venetianern angeschlagenen Akkord. Die poetische Wirkung der Farbe an sich zum Ausdrucke gebracht zu haben, ist das hohe Verdienst dieser Schule. Giorgione (eigentlich Barbarelli, 1477? bis 1511), einer der grössten in vollkommener malerischer Durchführung, erschafft eine später durch die ganze moderne Malerei gehende Gattung, die der novellistischen Halbfiguren und versteht es in diesem Wenigen einen poetischen Gedanken ganz und voll zum Ausdruck zu bringen. Seine Lautenspielerin im Pal. Manfrin zu Venedig, mit sicherer Meisterschaft gemalt, ist ein schönes, inspirirt aufwärts blickendes Weib; dann im Pal. Pitti das Concert, unergründlich tief in den inneren geistigen Bezügen.

Jacopo Palma vecchio (1476—1482) erreicht bereits in der venetianischen Existenzmalerei das Aeusserste; er ist der Hauptschöpfer der weiblichen Charaktere, wie sie die spätere Schule besonders liebt. Sein Hauptwerk ist die Gestalt der heil. Barbara in S. Maria formosa zu Venedig, mit der höchsten Macht in Kolorit und Modellirung vollendet.

In der Mitte der Schule steht ihr gewaltiger Meister Tizian (Vecellio, 1477—1576), wieder eine dieser Naturen, deren Kunst für sich gesehen als die absolute erscheint. Das harmonische Dasein des Menschen findet bei Tizian seine glücklichste Wiedergabe, wie sich am besten aus seinen vielen in den Gallerien zerstreuten Porträts ergiebt. Es folgen hierin seine berühmten Probleme der Schönheit: la Bella im Pal. Pitti in blau, violett, gold und weiss gekleidet, mit lieblicher Ueppigkeit des Kopfes; la Bella im Pal. Sciarra zu Rom in weiss, blau, rother Kleidung, Tizian's erhabenster Schönheitstypus; dann die Flora in den Uffizien, ebenfalls ein zur Idealhöhe erhobenes Porträt. Seine nackten weiblichen, sogenannten Venus-Gestalten in der Tribuna der Uffizien sind weit über den Charakter schöner Aktfiguren hinausgerückt und geben den Abglanz eines hohen, poetisch denkbaren Daseins. — In Einzelgestalten heiligen Inhalts überwiegt bei Tizian das besondere, ihm eigenthümliche und lässt den würdigen Ausdruck des Gegenständlichen erst in zweiter Linie aufkommen. So ist seine bekannte Magdalena im Pal. Pitti mit den goldenen Wellen ihres wundervollen Haares ein zu schönes Weib. Besser in diesem Sinne ist der Bussprediger Johannes in der Akademie zu Venedig; und sein Christuskopf zu Dresden »Cristo della moneta« ist eine ganz ideale

Weiterbildung der Bellini'schen Auffassung. Unter seinen biblischen Scenen ist die Grablegung im Pal. Manfrin eine der vollendetsten. Das höchste dessen, was Tizian erreicht hat, ist aber das Altarbild der Himmelfahrt Mariä, jetzt in der Akademie zu Venedig. Die untere Gruppe strömt glühende Begeisterung aus, die Apostel möchten der Jungfrau nachschweben. Sie steht sicher und leicht auf den nur angedeuteten Wolken, von dem gewaltig wehenden dunkelblauen Mantel hebt sich das rothe Gewand leuchtend ab, und der Ausdruck ihres Kopfes ist schon volle himmlische Seeligkeit. Die überirdisch schönen Köpfe der Engel in der Glorie kommen gegen die Vollendung in der Jungfrau kaum zum Bewusstsein. — In den Martyrienbildern, die nun anfingen die Marter selbst darzustellen, blieb Tizian noch gemässigt und wurde niemals grässlich wie die Späteren fast immer. In seinen Deckenbildern in der Sakristei der Salute, hat er in Venedig zum ersten Male die Untenansicht gegeben, deren Durchbildung dem Coreggio zukommt. Ein paar Allegorien von Tizian haben die seltene Zugabe einer unaussprechlichen Poesie. Das eine Bild «die drei Menschenalter» befindet sich im Pal. Manfrin, das andere «amor sacro und amor profano» im Pal. Borghese zu Rom. Beide Bilder üben einen traumhaften Zauber, der unmittelbar zur Empfindung spricht.

Die Dekoration der Hochrenaissance ist ein besonderes Gebiet von grosser Wichtigkeit, welches von den ersten Meistern angebaut wurde. Architektur und Malerei trafen sich hier gewissermassen in einer neutralen Zone und die innige Wechselbeziehung zwischen diesen Zweigen der bildenden Kunst, die damals noch oft von einer Person ausgeübt wurden, liess es nicht zu, dass entweder der Architekt einem handwerksmässigen Dekorateur die Ausführung seiner Ideen überliess, oder dass der Maler den Architekten verdrängte und das Bauwerk nur als zufällig gegebenen Raum für seine Erfindungen betrachtete. Der Stilwechsel, der sich mit dem Auftreten der Spätrenaissance in der ganzen Kunst vollzog, machte sich besonders auf dekorativem Felde als ein starker Gegensatz zum früheren geltend, und schon deshalb ist es wichtig, die Leistungen der letzten Jahrzehnte in der Dekorationskunst bis zu dem Punkte, an dem der Wechsel eintrat, zu verfolgen.

Unter den Kunstforschern, welche die Antike, speciell die gemalten Dekorationen des kaiserlichen Roms, mit grösstem Eifer studirten, that sich der Maler Pietro Perugino besonders hervor. Dieser hielt sich am Ende des 15. Jahrh. vornehmlich zu diesem Zwecke in Rom auf und brachte eine ausgezeichnete und vollständige Sammlung von Studien antiker Ornamente zusammen, auf Grund deren er den Auftrag erhielt, in seiner Vaterstadt Perugia die Wände der Börse (Sala di Cambio) mit Fresken auszuschmücken, die, wie ausdrücklich verlangt wurde, den Stil der Alten und manche antike

Gegenstände darstellen sollten. Mit dieser Arbeit entstand die erste vollständige Reproduktion der «Grotesken». An freifliessender Zeichnung, Harmonie der Farben und genauer Nachahmung des Alten stehen die Arabesken an der Decke der Sala di Cambio, obgleich die frühsten ihrer Art, weit über allen ähnlichen modernen Werken, abgesehen von der Zartheit der Ausführung, in der sie später übertroffen wurden. Raffael in seiner Jugend, Francesco Ubertini gen. Bacchiacca und Pinturicchio wurden auch in diesem Kunstzweige die Schüler Perugino's und hatten später Gelegenheit denselben weiter auszubilden. — Raffael erhielt erst unter Leo X. (1514) den Auftrag die vatikanischen Loggien zu dekoriren, deren Bau unter Julius II. durch seinen Oheim Bramante begonnen und von ihm vollendet wurde. Das Thema der Dekoration sollte von heiligem Charakter sein, aber im Stil mit den antiken Malereien übereinstimmen. Die Hauptzeichnungen wurden wohl sicher von Raffael selbst entworfen, die Ausführung blieb einer Schaar von Gehülfen überlassen. Man kann hier nicht an eine trockene Nachahmung etwa der Malereien der Titusthermen denken, die Komposition des Ganzen ist originell erfunden. Eine weise Gliederung und Abstufung hat den unendlichen Reichthum des Einzelnen zu einem schönen Ganzen verknüpft. Die Hauptpilaster, die Nebenpilaster, die Bögen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jedesmal ihr besonderes System der Verzierung, sodass die architektonischen Linien nicht verwischt, sondern noch mehr betont werden. Was die Fenster der Mauerseite an Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene schönen Fruchtschnüre, in denen sich der höchste dekorative Stil mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass eine optische Illusion angestrebt wäre. Innerhalb der viereckten Kuppelräume ist die Einfassung der vier Gemälde jedesmal anders in schönem Wechsel verziert. Der Haupteinwand, den man gegen dieses Dekorationssystem erhoben hat, bezieht sich auf den hier stattfindenden Wechsel des Maassstabes in den verschiedenen Theilen, der bei den antiken Arabesken nicht zu bemerken ist. In den Verzierungen der Loggien sind die verschiedenen Bestandtheile oft unmässig gross und oft unmässig klein. An der Seite der prächtigsten Arabeske, die in einem sehr kleinen Maassstabe zierliche und winzige Kombinationen von Blumen, Früchten, Thier- und Menschenfiguren, Ansichten von Tempeln, Landschaften etc. darstellt, findet man Blumenkelche von kolossalen Verhältnissen. Dann ist, von der Seite der Idee, die Vermischung von mythologischen Gegenständen mit den Symbolen des Christenthums getadelt worden. Es mag etwas Wahres an diesen Einwendungen sein, aber dennoch bleiben die Loggien in ihrer Gesammtheit eines der schönsten dekorativen Werke von glänzend genialer Erfindung, und wenn später ein anderer, ins Grosse

gehender Stuck- und Bilderstil an die Stelle dieser Verzierungsart trat, so waren andere Gründe, als die einer kleinlichen Kritik, die Ursache dieses prinzipiellen Wechsels. Giovanni da Udine wird als Hauptgehülfe Raffael's für die Arabeskenmalerei genannt, indess ist sein Antheil nicht sicher festzustellen; gewiss sind von ihm die Gewölbemalereien in dem Gange zunächst unter den Loggien, sie stellen Rebenlauben dar, mit anderen Pflanzen schön durchflochten und mit Thieren belebt. — Die wenigen erhaltenen Randarabesken der raffaelischen Tapeten bewegen sich ebenfalls in dem Stile der Loggien, auch hier nimmt man eine Mitwirkung Giov. da Udine's an. Jedes Randbild bildet ein Ganzes an Inhalt und Zeichnung, das vorzüglichste sind die Parzen. Die Decke des vorderen gewölbten Saales im Appartamente Borgia des Vatikans ist ein Triumph der malerischen Dekoration, von Giov. da Udine und Perin del Vaga unter Raffael's eigener Mitwirkung ausgeführt.

Die Malereien der offenen Vorhalle der Villa Madama, noch im Geiste Raffael's entworfen, aber gänzlich von Giulio Romano und Giov. da Udine ausgeführt, lassen einen Fortschritt in der minder verwirrend wirkenden Komposition erkennen. Im Gegensatze zu den Arabesken des Vatikans, die meist auf weissem Grunde stehen, sind die der Villa Madama grösstentheils auf verschieden gefärbtem Grunde ausgeführt, wie dies speciell für Giulio Romano charakteristisch ist. Auch tritt hier eine Besonderheit auf, eine Stuckverzierung der Wandflächen, die ganz flach und weich, in mässiger Plastik, wie in Leder gepresst erscheint und dann gefärbt wird, also ein Uebergang zum gemischten Malerei- und Stukkostile der späteren Zeit. Vielleicht ist diese Art auf Rechnung des Udine zu setzen, da sie in dem späteren Hauptwerke Giulio's, dem Pal. del Te in Mantua, nicht wieder vorkommt.

Der Pal. del Te selbst giebt ein unendlich reiches Innere von fabelhafter malerischer Pracht, hier sind selbst Gliederungen mit einem perspektivischen Raffinement gemalt, welches kaum eine Unterscheidung durch das Auge von wirklich plastischen Theilen gestattet.

Von den Schülern und Nachfolgern Raffael's sind noch eine Menge Arabeskenverzierungen in Palästen und Landhäusern Roms und seiner Umgebung verfertigt; bis nach Raffael's Tode sich die Schule nach allen Richtungen Italiens — und wie vorweg bemerkt sein mag — auch über die Alpen hin zerstreute.

Die malerischen Dekorationen Raffael's und Giulio's bezeichnen den Höhepunkt dieser Gattung, was sonst noch in Rom und im übrigen Italien in naheliegender Zeit geleistet worden, ist nicht damit zu vergleichen. Pinturicchio erscheint in den Arbeiten im Appartamente Borgia des Vatikans mit den hochaufgesetzten Stukkozierrathen, Gold auf blau mit naturfarbigen Figuren, noch

ganz unfrei; in der Libreria des Doms zu Siena ist er besser, besonders ist die Gewölbedecke mit flachem Spiegel ein Muster freier, heiterer Dekoration im antikisirenden Stil des Jahrhunderts. Pinturicchio war ja auch ein Gehülfe Perugino's an den früher erwähnten Arabeskenmalereien im Cambio zu Perugia.

Luca Signorelli, im dekorativen Theil seiner Fresken im Dom zu Orvieto, ist der gewissenhafteste; er giebt in den Umrahmungen seines Weltgerichts ein mythologisches Gegenstück in kleinem Maassstabe.

In Oberitalien hatte Mantegna in der Ausmalung der gothischen Kapelle, in den Eremitani zu Padua, auch den einfassenden und baulichen Theilen einen klassischen Schmuck gegeben. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst grau in grau gemalte Rahmen, über diese hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben unterscheiden sich die Rippen als grüne, mit grauen Arabesken eingefasste Laubwulste, die blauen Felder dienen als Hintergrund für figürliche Malereien biblischen Inhalts.

Die dekorativen Malereien des Giov. Maria Falconetto in der Kapelle S. Biagio an S. Nazario e Celso zu Verona bleiben dagegen weit zurück. Es fehlt die rechte Konsequenz in der Aufeinanderfolge des Einfarbigen, Mehrfarbigen und Goldfarbigen.

Alessandro Araldi († 1528) in Parma, als Historienmaler unbedeutend, führt dort die von Mantegna ausgehende Dekorationsweise ein. Im Kloster S. Paolo, hinter dem Gemach mit den Fresken Coreggio's findet sich ein anderes von Araldi, mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern ausgemalt, in den Lünetten ringsherum heilige Geschichten.

In Ferrara war es der bedeutende Garofalo, von dem im Erdgeschosse des erzbischöflichen Seminars noch die grau in grau gemalten Decken (bez. 1519) zweier Gemächer erhalten sind. Der Stil derselben, in der Art der vatikanischen Stanzen, ist in seiner Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne lastende Schwere. Die Bemalung von S. Benedetto ist, ausser in einem Friese mit Genien, in den Tonnengewölben vorzüglich, mit wenig Farbe, welche für die figürlichen Kompositionen aufgespart blieb.

Die von den Ornamentstechern dargestellten Grotesken erhalten bereits am Ende des 15. Jahrhunderts einen sehr phantastischen Charakter, die figürlichen Motive überwiegen und verbinden sich mit einem konfusen Rankenwerk, aber von der Cartouche zeigt sich noch keine Spur. Beispiele dieser Art geben die Blätter des Nicoletto da Modena (gen. Rosex), der am Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete; dann die des Augustin Venetien (Musi), einem Schüler des Marc-Anton, geb. zu Venedig um 1490, † 1540. — Zoan Andrea,

welcher ebenfalls, wie der vorige, am Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete, ist korrekter im Ornament und erinnert an die Art des Mantegna.

Die Marmordekoration, wie sie sich an einzelnen Bautheilen, besonders an den Portalen und mehr selbständig in Grabmälern und an den Altären und Kanzeln der Kirchen entwickelte, ist schon bei Gelegenheit der Architektur und Skulptur erwähnt worden. In der besten Zeit der Hochrenaissance wetteiferte diese Ornamentik mit dem Reichthum und der vollendetsten Durchbildung, welche die Werke der Alten zeigten. Im Jahre 1478 hatte Florenz allein vierundfünfzig Werkstätten für dekorative Marmorarbeiten, in denen Meister ersten Ranges, wie unter anderen Mino da Fiesole, thätig waren. Der Hauptfortschritt, den die Arabeske der Renaissance gegen die Antike macht, besteht in der Einführung des Helldunkels; die grossen Linien des Ornaments wirken für sich in der Ferne und erst in nächster Nähe erkennt man die leichter gehaltenen füllenden Formen, welche gewissermassen einem zweiten Plane angehören. Unter den Florentinern bildet Desiderio da Settignano, am Grabmal Marzuppini in S. Croce, ein Rankenwerk von einer später nicht wieder erreichten Reinheit und Pracht. Sein Schüler Mino da Fiesole, der am meisten und vieler Orts beschäftigte, giebt eine Fülle der herrlichsten Dekorationen in beinah griechischen Formen. Von Benedetto da Majano ist die Kanzel in S. Croce schon in dekorativer Beziehung eins der grössten Meisterwerke. Ein anderer Florentiner, Benedetto da Rovezzano, zeigt den Auslauf der Arabeske in das Derbe, Schattige und Kräftige, in den Einfassungen seiner Reliefs in den Uffizien, am Grabmal des Pietro Soderini († 1522) im Chor des Carmine, am Kamin im Saale des Pal. Roselli di Turco und am Grabmal des Oddo Altoviti in der Kirche S. S. Apostoli. In Lucca ist Matteo Civitali der grösste Dekorator. Das Tempietto (1484) im Dom, die Kanzel ebenda (1498) und die dekorativen Theile seines Regulus-Altars (1484) zeigen die Schule Desiderio's, aber in ernsterer Auffassung. In Siena sind es die Marzzini (um 1500), welche die kleine Front der Libreria im Dom und den Hauptaltar der Kirche Fontegiusta (1517) mit dem schönsten und ausdrucksvollsten geziert haben, was die Skulptur der raffaelischen Epoche geschaffen hat. In Rom bieten die Grabmäler in S. Maria del popolo ein ganzes Museum dekorativer Marmorarbeiten, von den beiden Prälatengräbern im Chor an, die Andrea Sansovino seit 1505 fertigte. In Neapel ist die Krypta des Doms (1492) bemerkenswerth, die ganz mit den schönsten Ornamenten bedeckt ist. — Venedig ist reich an Marmorornamenten dieses Stils, wenn auch nicht an vorzüglichen Beispielen. S. Maria de' miracoli enthält davon einen in seiner Art einzigen Reichthum. Besonders schön die Arabesken an der Baltustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster und am Gesanglettner.

In Padua ist die Capella del Santo ein einziges Prachtstück der Renaissancedekoration. Nach einer Inschrift sind die Dekorationen der Bauglieder von Matteo und Tommaso Garvi. Im Dom zu Como hat Tommaso Rodari (1491 bis 1509), mit seinem Bruder Jacopo an dem prachtvollen Portal der Nordseite und am ersten Altar im rechten Seitenschiff (1492) köstliche Ornamente geschaffen, welche nur an der schon früher bei der Bildhauerei erwähnten Certosa bei Pavia ihres Gleichen finden.

Die Stuckdekoration tritt in dieser Zeit noch verhältnissmässig bescheiden auf und ordnet sich der Malerei unter, wie in den erwähnten Wandstuckos der Villa Madama. Peruzzi hat in der Stuckobekleidung der Wände in der runden Kapelle San Giovanni zu Siena den besten Geschmack bewiesen. Er hatte hier Skulpturen und Fresken einzurahmen und zugleich den Organismus seines Baues zum Ausdrucke zu bringen. Ebenso sind die bemalten Stuckos der Farnesina von Peruzzi ganz vortrefflich erfunden. — In der Kapelle des heil. Antonius im Santo zu Padua befindet sich eine ganz vorzügliche und harmonische Dekoration dieser Art, die weisse wenig vergoldete Stuckatur des Gewölbes von Tiziano Minio, nach den Entwürfen Sansovino's oder Falconetto's ausgeführt. Neben der vortrefflichen Eintheilung ist hier das leichte, aber dennoch wirksame Relief der Zierrathen und des Figürlichen höchst bemerkenswerth. Ganz in der Weise enthalten die Gartenhäuser des Pal. Giustiani theils gemalte, theils stuckirte Dekorationen von grosser Schönheit von Campagnola, im Stil eine Nachfolge der vatikanischen Loggien verrathend. In Rom konkurrirte mit den Arabesken eine andere Gattung, die vorherrschend architektonische Dekoration, das oft verwendete Kassettenwerk, ausserdem kommen wappenhaltende Genien und dergleichen von grosser Schönheit vor. Es genügt, auf die zahlreichen Beispiele hinzuweisen, welche sich von dieser Art in den römischen Palästen der Hochrenaissance finden. Das selbständige Auftreten des Stuckstils gehört aber der Barockzeit an.

Das Kunstgewerbe hatte in Italien wohl niemals die Traditionen der Antike ganz aufgegeben, die alte Mosaiktechnik, die Kunst der Intarsien in Holz und Marmor, die Elfenbeinschnitzerei u. a. blieben immer in Uebung; die Epoche der Hochrenaissance hatte nur abzuklären, zu veredeln, ohne wesentlich Neues hinzuzuthun, das Letztere blieb der späteren Epoche der Kunstentwickelung vorbehalten.

Von den Erzwerken ist der grosse Kandelaber des Andrea Riccio (1507) im Santo zu Padua das berühmteste; an Fleiss, Gediegenheit, Detailgeschmack hat er kaum seines Gleichen, obgleich er noch die Ueberladung der Frührenaissance zeigt. Die Bronzekandelaber der Certosa sind schon oben als vorzügliche Werke erwähnt. Ein schönes bronzenes Weihbecken in der Kirche

Fontegiusta zu Siena von Giov. delle Bombarde (1480). Lorenzo Vecchietta hat das originelle eherne Ciborium auf dem Hochaltar des Doms zu Siena geschaffen, vermuthlich auch ein kleineres noch schöneres Ciborium auf dem Altar der Kirche Fontegiusta. In Venedig sind die bronzenen, kandelaberartigen Fussgestelle für die Flaggenmasten auf dem Markusplatze weltberühmt. Die bronzenen Fackelhalter am Pal. del Magnifico zu Siena (1504) von Ant. Marzzini gehören zu den schönsten der Renaissance. Sonst sind diese Fackelhalter und Laternen der Paläste meist von Eisen, wie die des Caparra (eigentl. Nic. Grosso) am Pal. Strozzi zu Florenz. Ein glücklich gedachtes Eisengitter des Jacopo della Quercia an der Kapelle des Pal. publico in Siena mag auch noch erwähnt werden.

Von Marmorboden-Mosaiken, die später einfacher gebildet wurden, bietet der Dom von Siena noch ein vorzügliches Beispiel. In der langen Zeit von 1481 bis 1547 sind hier durch eine Reihe von Künstlern: Giuliano di Biaggio, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero, Guidoccio Cozzarelli, Paolo Manucci, Domenico Becafumi und andere, die Figuren der Sibyllen in der Technik des florentinischen Marmormosaiks ausgeführt.

Die Holzdekoration entfaltet sich an dem Stuhlwerk im Chor der Kirchen und die Werke der Renaissance auf diesem Felde werden immer als klassische Muster dienen. Allerdings bleibt in den Kirchen, noch bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts, eine gothische Reminiscenz bemerkbar, wie in dem schönen Chorgestühl von S. Francesco zu Assisi (um 1501). Eine Leistung der klassischen Zeit ist das Getäfel der Sagrestia nuova im Dom zu Florenz, von Giuliano und Benedetto da Majano mit einfachen Intarsien und mässigen Gesimsen; dann die schöne Intarsiathür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio, welche dem Benedetto allein zugeschrieben wird. Vom Ende des 15. Jahrhunderts ist das Getäfel in der Sakristei von S. Croce, welches als Einfassung für die Bilder Giotto's gearbeitet, jetzt theils in der Akademie aufgestellt, theils im Auslande zerstreut ist. Hier herrscht vor Allem die Intarsia in der feinsten, mit künstlerischem Bewusstsein abgestuften Bildung. Die Rückwände der Chorstühle in S. Maria novella, eine Arbeit des Baccio d'Agnolo, sind noch eine glanzvolle Leistung aus dem Schlusse des 15. Jahrh., mit einer Folge der schönsten Arabesken. — Im Dom zu Pisa ist der Bischofsstuhl, gegenüber der Kanzel (1536), von Giov. Batt. Cervellesi, ein Prachtstück einer klassischen Intarsiadekoration. In Siena stammen aus der Blüthezeit des Stils die Intarsien des Fra Giov. da Verona (1503), welche früher in einer anderen Kirche, jetzt in die Rückseite des Gestühls zu beiden Seiten der Chornische im Dome eingelassen sind, sie stellen heilige Geräthschaften und Symbole, Ansichten von Gebäuden in perspektivischer Anordnung vor. Nach

Zeichnungen Peruzzi's ist der Orgellettner in der Hospitalkirche della Scala, und danach schufen die Barili (1511) den Lettner im Dom über der Sakristeithür. Stuhlwerk und Pult im Cambio zu Perugia gehören zu den edelsten dieser Gattung (nach 1500). Das berühmte Stuhlwerk im Chor von S. Pietro zu Perugia ist von Stefano da Bergamo um 1536 gearbeitet. Die Figurenmotive der Intarsien an den Sitzrücken sind raffaelische Reminiscenzen. In Genua das Stuhlwerk des Domchors aus dem Anfange des 16. Jahrh. von Francesco Zabello; sicher sind wenigstens von ihm die biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen, aber besser ist das durchbrochene und figurirte Laubwerk über den Lehnen, die Friese und runden Bedachungen. Bologna besitzt die schönsten figurirten Intarsien von ganz Italien in dem berühmten Stuhlwerk des Chors von S. Domenico, einer um 1530 ausgeführten Arbeit des Fra Damiano da Bergamasco. Hier ist der Reichthum des Malerischen ein ganz unendlicher, schon die oben herumlaufende Inschrift ist von hunderten von tanzenden und spielenden Putten bedeckt, dann sind an den Stuhlrücken geistvolle Originalcompositionen aus den Geschichten des alten und neuen Testaments dargestellt. In Parma sind die Chorstühle von S. Giovanni von Zucchi und Testa von besonderem Werthe. In Verona befinden sich die Holzarbeiten des in diesem Fache berühmten Fra Giov. da Verona, in der Kirche S. Maria in organo ein in Holz geschnitzter Kandelaber, am besten aber wieder das Stuhlwerk des Chors (1499), in den Arabesken und Intarsien von gleichmässiger Gediegenheit, auch das reicher aufgefasste Getäfel an der linken Wand der Sakristei ist von ihm. In Bergamo selbst ist noch ein Prachtstück von Fra Damiano erhalten, das hintere Stuhlwerk in S. Maria maggiore, mit den geistvollsten Intarsien.

Die sogenannten Majoliken, welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino fabrizirt wurden, — die wichtigsten Sammlungen derselben in der Apotheke der Kirche von Loreto, im Museum von Neapel, in der Villa Albani zu Rom und in den sonstigen europäischen Museen, — wiederholen in einer eigenthümlich beschränkten Farbenskala im Figürlichen die Kompositionen der römischen Schule, auch Raffael's. Die wichtigere Ornamentik, plastische, wie gemalte, hält sich meist noch in den Formen der Hochrenaissance.

Die nahmhaftesten Glasmaler der raffaelischen Zeit sind Meister Claude und Bruder Wilhelm von Marseille, beide zur Zeit Julius II. in Rom beschäftigt und zusammen nach Raffael's Kartons die Fenster der vatik. Kapelle ausführend. Dem Wilhelm werden ausserdem zugeschrieben: die Glasmalereien in den Kirchen S. Maria del popolo und dell' anima und die Fenster für den Palast des Kardinals Silvio. Ausserhalb Roms fertigte der Frate Glasmalereien für

die Kathedrale von Cortona und für das Baptisterium des Bischofs-Palasts in Arezzo. Der Stil Wilhelm's war der der Niederländer, wenn er seinen eignen Erfindungen folgte. Indess sind bereits in seinen Bildern die Grenzen des Stils verkannt; es sind Gemälde mit Emailfarben auf Ueberfangsgläsern ausgeführt, die Farbenpracht, die satte und dennoch ruhige Wirkung der mittelalterlichen Fenster wird keineswegs erreicht. Die Schüler Wilhelm's waren: Pastorino Miccheli, dem er seine Instrumente vermachte, Bened. Szadari, Batt. Borro von Arezzo und Giorg. Vasari. Von Pastorino findet sich im Dome von Siena ein Abendmahl, nach einer manierirten Komposition des Perin del Vaga, in dem grossen vorderen Rundfenster. Im Ganzen passte die Fenstermalerei gar nicht für das reich dekorirte Innere der italienischen Kirchen und die Fenster der Bib. Laurenziana in Florenz (bis 1508), jedenfalls fälschlich dem Giov. da Udine zugeschrieben, sind nur zarte Zierrathen um ein kleines einfarbiges Mittelfeld. Später verschwindet die Glasmalerei in Italien gänzlich.

Die alte Mosaiktechnik liefert in Venedig um 1530 nochmals ein schönes Werk am Gewölbe der Sakristei von S. Marco in Venedig. Einem Teppichmuster ähnlich, schliesst sich ein reiches, weiss gehaltenes Ornament um Medaillons mit heiligen Figuren; die Ränder der Gewölbkappen sind farbiger gehalten, und in der Mitte konzentrirt sich der Schmuck in Form eines Kreuzes. Die Anwendung des Mosaiks zur monumentalen Uebertragung von Meisterwerken der Malerei fällt erst in eine spätere Zeit.

Von den Schmucksachen, Gefässen und Prachtgeräthen der Renaissance ist ebenfalls erst in der folgenden Periode zu sprechen; denn erst die Spätrenaissance hat für diese Arbeiten den massgebenden Stil gefunden.

Zum Abschluss der vorigen kursorischen Schilderung der italienischen Hochrenaissanceperiode, welche, wie schon bemerkt, nur das Fundament zeigen sollte, auf dem das weite Gebäude der Spätrenaissance emporsteigt, mögen noch ein paar charakteristische Fakta Erwähnung finden, welche entweder als wichtiges zufälliges Ereigniss auf die Kunstentwickelung der Epoche einwirken, oder auf dem naheliegenden Gebiete der Kunstlitteratur sich ereignend zur näheren Beleuchtung des Zeitgeschmacks dienen können. Das hier in Betracht kommende zufällige Ereigniss ist die zur Zeit Raffael's erfolgende Aufdeckung der Titusthermen, welche dann sofort den dekorativen Stil bestimmt. Dieser Fall ist besonders deshalb von Interesse, weil er nicht vereinzelt bleibt, sondern in den Folgezeiten, bis auf die neueste Zeit hin, noch öfter wiederkehrt. Der Zusammenhang der archäologischen Entdeckungen und Forschungen mit dem Gange der modernen Kunstentwickelung wird ein sehr enger und ein plötzliches Wiederauffinden oder Ausgraben antiker Reste

kann nun zu einem zündenden Ereignisse werden, wenn dies mit einer gleichgestimmten geistigen Richtung der Zeit zusammentrifft. Nicht minder wichtig für den Gang der Renaissance ist das erneute Studium der alten Kunstlitteratur, besonders der Bücher Vitruv's über die Baukunst. Die erste Uebersetzung Vitruv's ins Italienische erschien 1486 und bereits ein Jahr früher hatte Alberti in seinem Werke: »De re aedificatoria« ein antikisirendes System für die Architektur aufgestellt. — Dann sind es die mit Windeseile überall hin verbreiteten Kunstblätter der Ornamentstecher; z. B. von Augustin Venetien (Musi), Les Vases antiques de bronze et de marbre (1530 und 1531), von demselben die Stiche nach den Grotesken Raffael's und Giov. da Udine's u. a., auch von Vico di Parma, Leviores et (ut videtur) extemporaneae, quas Groteschas etc., welche wesentlich zur Ausbreitung der Renaissance in andere Länder beitragen.

Ein anderes in dieser Epoche wirksames Element ist das in der Geschichte fast beispiellos dastehende konsequente Mäcenatenthum der medizeischen Familie. Cosimo der Alte mochte noch ein klug berechnender Kaufmann sein, seine Söhne werden schon als Prinzen erzogen und es wird zur Familientradition, zu einem Prinzip nicht ohne politischen Beigeschmack, einen beträchtlichen Theil des Vermögens in Kunstwerken anzulegen. Der berühmte Enkel des Alten, Lorenzo il Magnifico (1448—1492), wird der Vater der klassischen Renaissance; er errichtet die erste Akademie, dichtet selbst und öffnet sein Haus allen Künstlern zu einem vertraulichen Verkehr, der junge Michelangelo wird mit seinen Söhnen erzogen. Dann folgen die beiden grossen medizeischen Päpste Giovanni Medici, später Leo X. (1457—1521) und sein Vetter Giulio Medici, später Clemens VII. (1478—1534). — Aus welchem Grunde einzig der Florentiner Lionardi dem medizeischen Kreise fern blieb, ist eine bisher nicht gelöste Frage.

An diesem Punkte der italienischen Renaissanceentwickelung angekommen ist es Zeit, einen Blick auf die Länder jenseits der Alpen zu werfen, wohin die Renaissance endlich, etwa ein Jahrhundert nach ihrem siegreichen Auftreten in Italien, vordrang. Wie die Strahlen der am Horizonte aufsteigenden Sonne erst wenige hervorragende Punkte treffen, während es in den grossen Flächen noch Nacht bleibt, wie dann allmählich eine Menge vom Licht gestreifter Punkte zu flimmern und zu blitzen anfangen, wie dann weiter das Auge des Betrachters mit Interesse jeden weiter versendeten Strahl verfolgt und mit Ungeduld die Ueberwindung jedes der Verbreitung des Lichts sich entgegenstellenden Hindernisses beachtet, bis plötzlich ein wunderbarer Schein auch in die Gründe dringt, endlich alle Erhöhungen im glänzendsten Lichte strahlen, und nur noch in einigen Tiefen die Nacht hängt, so erscheint die Verbreitung der Renaissance in den transalpinischen Ländern. Kurz bevor der volle,

klare, aber auch nüchterne Tag eintritt, gibt es einen Moment der zauberhaften Dämmerung und dieser goldne, in eine traumhafte Stimmung getauchte Augenblick, entspricht dem Bilde der nordischen Frührenaissance. Der Vergleich der italienischen Renaissance mit der Sonne und der damaligen Kunst der nordischen Länder mit der aufzuhellenden Dunkelheit hinkt allerdings, wie jeder Vergleich, denn auch in Nord-Europa herrschte keine Finsterniss; sondern nur eine andere Sonne, die nationale und echt volksthümliche Kunst der Spätgothik, welche lange Zeit stark genug war, um nicht von den neuen Lichtfluthen verdunkelt zu werden. Und dieser Umstand ist es auch, der das hier erst verhältnissmässig spät stattfindende Eindringen der Renaissance erklärlich macht.

An eine einfache Fortsetzung der italienischen Renaissance war jenseits der Alpen vorläufig nicht zu denken, die Zeit einer unbedingten Nachfolge kam erst viel später, auch konnten sich die Formen der italienischen Frührenaissance in den nordischen Ländern nicht ein Jahrhundert später wiederholen, dazu fehlten die Bedingungen ganz. Einmal war hier, wie schon erwähnt, eine sehr ausgebildete spätgothische Kunstweise in Uebung, die in Italien niemals vorhanden war; dann waren die von Italien herübergebrachten Formen bereits die einer ausgebildeten Hochrenaissance, und nothwendig musste sich aus dieser Mischung zweier fertiger und abgeschlossener Stilarten ein Neues ergeben: die eigenthümlichen Bildungen der nordischen Frührenaissance, für welche Deutschland und Frankreich hauptsächlich in Betracht kommen. Für das endliche Eindringen der Renaissance in die letztgenannten Länder sind von verschiedenen Seiten viele innere und äussere Gründe angeführt worden; aber man wird kaum fehlgehen, wenn man als eine der massgebendsten, von Innen wirkenden Ursachen, die sieghafte Macht der italienischen Malerei am Anfang des 16. Jahrhunderts ansieht. In der That erlangte diese Malerei einen Weltruf und musste alles zur Nachahmung mit sich fortreissen. Es waren auch bezeugterweise zuerst Malerwerke, an denen die nordische Renaissance sich Bahn brach, dann erst folgten Baukunst und Skulptur dem gegebenen Impulse. Ueberhaupt muss die Renaissance als eine von allen Lebensmächten getragene geistige Richtung aufgefasst werden. Nachdem in Frankreich Ludwig XI. die Macht der grossen Vasallen gebrochen, beharrten seine Nachfolger in diesem politischen Systeme und fuhren fort, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung zu entziehen. Frankreich war bis dahin das Centrum der Romantik und das plötzliche Abgehen von derselben, die Begünstigung der klassischen Studien, hatte vermuthlich ebenso politische Motive. Unter Franz I., der persönlich zur Romantik neigte, aber dennoch mit Macht für die neue Richtung eintrat, wird das äusserlich Zwingende recht bemerkbar. —

Seine Schwester Marguerite de Valois (1492—1549) schrieb, nach dem Muster Boccacio's, hundert leichtfertige Novellen (Heptameron). Die klassizirende Hofdichtung meldete sich in Clement Marot (1495—1544); dagegen erhielt sich noch das mittelalterliche Volksdrama, die Mystères, Moralités, Farcen und Sottisen, parallel mit der mittelalterlichen Kirchenbaukunst. — Gleichzeitig löst sich in Deutschland die Ritterdichtung allmählich in trockene Prosa auf. Maximilian I., dem letzten Ritter, gelang es weder die politische Macht des deutsch-römischen Kaiserthums wieder emporzubringen, noch die romantische Litteratur neu zu beleben. Es entstand das höfische Epos und verlief bald in die Oede des allegorischen Ritterromans. Aus dem Kreise der Humanisten erscheinen die satirischen Briefe der Dunkelmänner (Epistolae virorum obscurorum), an denen auch der meist lateinisch schreibende Ulrich von Hutten Antheil hatte.

Die französische Frührenaissance dauert etwa von 1500 bis gegen 1530, nach welchem Zeitpunkte die Schule von Fontainebleau auftritt. Der eigentliche Mäcen und Mittelpunkt für die neue Richtung der Kunst war Georges d'Amboise († 1510), der Kardinalminister Karls VIII. und Ludwigs XIII. Das Schloss d'Amboise, eines der frühsten Renaissancewerke in Frankreich, unter Karl VIII. (1483—1498) erbaut, ist das Werk französischer Architekten, unterstützt von italienischen Dekorateuren, Bildhauern und Malern. Ebenso ist das Schloss Gaillon von Pierre de Lorme aus Rouen, oder nach Deville von dem Franzosen Guillaume Senault, als Residenz des Kardinals d'Amboise um 1504 errichtet. Auf die direkte Einwirkung der italienischen Architekten ist in dieser frühen Zeit kein grosser Werth zu legen. Giuliano da Sangallo kam zwar im Auftrage des nachherigen Papst Julius II. nach Frankreich, aber nur, um das Modell eines Palastes zu überreichen, und Fra Giocondo, der bei Gelegenheit der Beschlussnahme über den Entwurf zur neuen St. Peters-Basilika in Rom schon genannte Meister, durch den Kardinal d'Amboise um 1499 mit nach Frankreich gebracht, hatte nur als Ingenieur den Entwurf zweier Brücken über die Seine für König Ludwig XII. zu liefern. Die Hauptbauten dieser Epoche, welche sich durch eine innige und effektvolle Verbindung der Spätgothik mit der Renaissance auszeichnen, konnten nur durch einheimische Architekten errichtet werden. Es handelt sich meist um ausgedehnte Schlossbauten; aber diese sind keine Stadtpaläste, wie in Italien der Mehrzahl nach, sondern feudale Landsitze, die der Hauptanlage nach gothisch bleiben und die damalige, auf der Grenzscheide zwischen Romantik und Klassik stehende Geistesrichtung, in ganz überraschend schöner unübertroffener Weise zum Ausdruck zu bringen. Die östliche Façade des unter der Regierung Ludwigs XII. erbauten Schlosses von Blois ist eine der ersten und schönsten

dieser Art. Das Schloss Meillant (Depart. du Cher) zeigt ebenfalls den Uebergang von der Burg zur Villa und ist durch den Kardinal d'Amboise für seinen Neffen Carl d'Amboise, Herrn von Chaumont, erbaut (um 1500). Aehnlich das Schloss Azay-le-Rideau, in der Nähe der Loire, für Gilles Bertholot, Herrn von Azey-le-Rideau, erbaut (um 1520). Das Schloss besteht aus zwei im rechten Winkel zusammenstossenden Gebäudetheilen, mit runden Thürmen an den Ecken. Der Hauptbau der Epoche ist aber das Schloss Chambord, eine Schöpfung, der kein anderes Land etwas ähnliches, in dieser Stilfassung so hoch vollendetes zur Seite zu stellen hat. Die phantastische Ausbildung der Dachpartie des Mittelbaues wiederholt noch einmal den echt romantischen Geist, der sich nicht sofort besiegt gab und wenigstens vor seinem Erliegen noch einmal seinen ganzen zauberischen Reiz entfalten wollte. — Das Schloss Chambord, vier Stunden von Blois, in der Ebene der Sologne belegen, ist an Stelle eines alten Adelssitzes unter Franz I. erbaut. Der Architekt des Baues, Pierre Nepveu aus Blois, vom Könige beauftragt die Pläne zu einem Residenzschlosse zu entwerfen, fand einen glücklichen Mittelweg, um die Gothik mit der Renaissance zu verbinden; die Gesammtanlage und das konstruktive System blieben gothisch, die Details wurden italienisch. Im Jahre 1523 wurde der Bau begonnen, doch wurde derselbe während der spanischen Gefangenschaft des Königs nur langsam betrieben, erst nach der Rückkehr Franz I. um 1526 erfolgte ein neuer kräftiger Anstoss. Durch zwölf Jahre arbeiteten nun achtzehnhundert Handwerker an dem Bau, und doch war derselbe bis zum Tode Franz I. (1547) noch nicht vollendet. Unter seinen Nachfolgern Heinrich II., Heinrich III. und Karl IX. wurde weiter gebaut, und noch viel später unter Ludwig XIV. erneute sich die Bauthätigkeit; allerdings in einem anderen Stile. Trotzdem gelangte man nicht zum Abschluss des Werks, denn vornehmlich die Südseite fehlte immer noch. Der Grundriss des Schlosses ist ein grosses Viereck, durch runde Thürme an den Ecken befestigt und früher auch mit Wassergräben umgeben. Ein besonderer Bau, ebenfalls mit vier Eckthürmen versehen, ist in die nördliche Façade eingebaut und bildet den Donjon, den für die Befestigung wichtigsten und diesmal auch architektonisch interessantesten Theil des Baues. Ueber einem Parterregeschoss erheben sich zwei Stockwerke, darüber die steilen Dächer, jedes Stockwerk hat eine Pilasterordnung. Die obere Dachpartie des Donjons oder Mittelbaues, zeigt eine besonders charakteristische, aus der Treppenlaterne, den Dachfenstern und Schornsteinen gebildete Baugruppe, von grösstem malerischen Reiz. Die merkwürdige, im Mittelpunkte des Gebäudes liegende, grosse Wendeltreppe, welche in ihrem inneren Cylinder eine kleinere Treppe einschliesst, führt zu allen Stockwerken des Donjons, und diese werden von

sehr grossen für die Garden bestimmten Sälen durchkreuzt. — Rouen ist das damalige Nürnberg Frankreichs und bildet den Mittelpunkt der nationalen Renaissance, die sich bis auf die Stilisirung der einfachen Holzhäuser erstreckt. Ein paar Beispiele davon, in der Rue de la grande Horloge; das eine wohl noch vor 1520, weil das obere Stockwerk überkragt, eine Bauart, die später verboten war; das andere vom Jahre 1523. Zugleich wurde in Rouen noch gothisch weiter gebaut, zum Theil durch dieselben Meister, welche der neuen Renaissanceschule angehörten. Roger Ango erbaute hier in dieser Zeit den spätgothischen Justizpalast; in demselben Stile bauten Peter Desaubeaux, Jacob und Roulland Leroux, die Portale von Notre-Dame und St. Maclou. In Orleans baute Viart das Stadthaus gothisch und noch andere dem Namen nach unbekannte Meister errichteten in demselben Stile eine Anzahl Schlösser, Stadthäuser und besonders Kirchen. Ein vereinzelter Versuch, die Kirchenarchitektur im Sinne der Frührenaissance zu gestalten, zeigt sich an dem durch eine grosse Halbkreis-Arkade mit schräger Laibung gebildeten Portale der Kirche von Gisors, zwischen Paris und Rouen belegen, während die gleichzeitig ausgeführten Gewölbe des Schiffs, die komplizirten Rippengeflechte der Spätgothik zeigen. — Die Kirche St. Etienne du Mont in Paris, deren Neubau in der ersten Regierungszeit Franz I. noch gothisch begonnen wurde, hat ein eigenthümlich neues Element aufzuweisen, in einer in der Mitte der Höhe der Spitzbogenarkaden durchlaufenden Galerie, die gleichsam einen in der Luft schwebenden Gürtel bildet. Die Pfeiler sind cylindrische Schäfte ohne Kapitelle, von denen ohne weitere Vermittlung die vortretenden Gurtbogen und Kreuzrippen der Gewölbe ausgehen. In der Hauptanlage des für diese Zeit in Betracht kommenden Chorbaues der Kirche, ist das Fortfallen des nach aussen vorspringenden Kapellenkranzes zu bemerken; es zeigt sich hier nur noch die Sakristei und einige Nebenräume; — die Kapelle der heil. Jungfrau ist später erbaut. — Auch das Portal der Kirche von Vetheuil, in der Nähe von Nantes, trägt in seiner grossen Front-Arkade zwischen vierseitigen Treppenthürmen den Charakter der Frührenaissance. Indess wurden noch viel mehr Kirchen im unveränderten Stile der Spätgothik erbaut; so die nördliche Thurmspitze der Kathedrale von Chartres durch Texier, die Kirche Notre-Dame de Brou durch Loys van Boylen, durch andere Meister die mittlere Thurmspitze und der Butterthurm zu Rouen, der Thurm St. Jaques la Boucherie zu Paris, die Thurmspitzen von St. André zu Bordeaux und St. Jean zu Soissons. Selbst die Kapellen der Schlösser von Chenonceaux, Blois, Nantouilles und Ecouen werden gothisch aufgeführt, während die anderen Theile den eigenthümlichen Uebergangsstil zur Renaissance zeigen. — Der Beginn des Schlossbaues von Fontainebleau gehört noch in diese Zeit,

obgleich von den unter Franz I. ausgeführten Arbeiten nicht viel erhalten ist. Das alte befestigte Schloss, von dem die Enceinte noch durch die jetzige Cour ovale erhalten ist (Fontainebleau, genannt nach fons Blialdi, fontaine du Manteau) wurde bereits durch Ludwig den Heiligen umgebaut und erweitert. Die untere Kapelle S. Saturnin und ein Theil des Donjons ist noch aus dieser Zeit erhalten. Franz I. hatte bereits 1528 einen Plan für den Neubau des Schlosses genehmigt. Die Anlage der oberen Kapelle S. Saturnin, ein Pavillon der Cour ovale, der jetzt sogenannte Pavillon der Maintenon, dann die erste und zweite Etage des Nordflügels des Hofes der Fontaine und schliesslich die Hauptanlage der Cour du cheval blanc gehören der Zeit der Frührenaissance an, aber dieser Stilcharakter ist durch die Weiterführung des Baues durch die Italiener verwischt und der Haupteindruck ist der eines Werkes der späteren Epoche. — Vom Detail der Frührenaissance sind noch einige phantastische Schlusssteine und Kapitäle von schöner Arbeit, mit Figuren und Emblemen geschmückt, erhalten. Sonst ist überall das verkürzte korinthische Kapitäl der Frührenaissance beliebt, mit einer einzigen Reihe von Akanthusblättern, aus welcher Ranken mit Voluten, auch andere Gebilde aufspriessen. — Die Kenntniss des antiken Details konnten die französischen Meister wohl seltener eigenen Studienreisen in Italien als den Malern verdanken, welche in Frankreich ebenso früh wie in Deutschland anfingen, ihre Bilder mit Darstellungen italienischer Renaissancebauten auszustatten; dann auch den Blättern der italienischen Ornamentstecher, welche seit der Erfindung des Kupferstichs und Holzschnitts, um die Mitte des 15. Jahrh., die Vermittlerrolle für den Austausch der künstlerischen Ideen übernahmen. Es gab auch in dieser Zeit bereits französische Kunststecher, wie Noël Garnier, der erste und zugleich der letzte in Frankreich, der im gothischen Stile arbeitete; dann Jaques Prevost, der am Ende des 15. Jahrh. geboren, Hermen nach Polydoro Caldara und eine Anzahl Blätter über korinthische Architektur herausgab; dann Geoffroy Tory zu Bourges, der 1526 ein Werk über das antike und romanische Alphabet, nach den Verhältnissen des menschlichen Körpers und Gesichts, herausgab.

Die französische Skulptur der Frührenaissance wurde von Anfang an stärker als die Baukunst von den Italienern beeinflusst. Gleich beim Schlosse Gaillon wird der vorzügliche italienische Bildhauer Bertrand de Meynal, derselbe, der das prächtige venetianische Brunnenbecken, welches sich jetzt im Louvre befindet, von Genua nach Frankreich schaffte, genannt; dann ein Bildhauer Calin Castille, vermuthlich ein Spanier. Daneben bildete sich aber sofort auch eine französische Bildhauerschule, welche die Eigenschaften des französischen Geistes zu erhalten wusste. Der Hauptvertreter ist Jean Juste von Tours,

der in Italien die Arabesken Raffael's studirte und nach seiner Rückkehr die Ornamentik am Schlosse Gaillon ausführte. Von ihm wurde das Grabmal Ludwig's XII. und seiner zweiten Gemahlin Anna von Bretagne ausgeführt, welches auf Befehl Franz I. in der Abteikirche St. Denis errichtet, nach der französischen Revolution in das Museum der französischen Alterthümer kam und jetzt wieder in der Abtei St. Denis aufgestellt ist. Es bildet ein reiches, aus weissem Marmor ausgeführtes Freigrab, eine längliche Halle, unter der ein Sarkophag aufgestellt ist mit den als Leichen aufgefassten Statuen des Königs und der Königin. Auf der Decke der Halle sind die Statuen der Vorigen noch einmal lebend dargestellt, ausserdem sieht man noch unten die Apostel und die Kardinaltugenden. Das Gebälk über den Pilastern der Halle, welche die Jahreszahlen 1517 und 1518 tragen, ist bereits durchgekröpft; — ein Beweis, dass sofort die fortgeschrittensten Formen der italienischen Kunst in die nordische Frührenaissance übergingen. — Das vielleicht glänzendste und echteste Denkmal der französischen Frührenaissance-Skulptur ist das Grabmal der Kardinäle Amboise zu Rouen in der Kathedrale. Das Grab ist ein Wandgrab, in der Gesammtanordnung noch gothisch, im Hauptbau aus Marmor, im Sockel aus Kalkstein, während die Nischen hinter den Figuren der Kardinäle aus Alabaster hergestellt sind. Das Architektonische des Grabmals ist von Roullant le Roux, dem Baumeister der Kathedrale von Rouen. 1520—1561 wurden die Materialien gesammelt, der Alabaster in Dieppe gekauft, von 1520—1525 wurde das Denkmal vollendet. Pierre Desaubeaulx aus Rouen war der erste Bildhauer, von ihm vermuthlich die Figuren der Apostel; dann als Gehülfen genannt Reynaud Thérouyn, Jean Chatillon, André der Flamänder, Mathieu Laignel und Jehan von Rouen. Die Polychromie besorgten zwei Maler aus Rouen; Richard Duhuy und Léonard Feschal, welche bereits früher (1508—1509) an der Dekoration des Schlosses Gaillon betheiligt waren. — Die spätere Statue des Erbauers, Georgs II. d'Amboise, Neffen des berühmten Kardinallegaten und Staatsministers, (1541—1542) von Jean Goujon gearbeitet, ist nicht erhalten und nach 1555 durch eine andere Statue in Kardinalstracht ersetzt worden. — Andere französische Bildhauer dieser Zeit sind: Franz Marchand, der die Basreliefs im Fries von Schloss Gaillon ausführte; dann Pilon der Aeltere und Germain Pilon, welche die Heiligen von Solesmes ausführten. Man belegt mit diesem Namen mehr als fünfzig Statuen, welche die Grablegung des Erlösers und die Geschichte der heil. Jungfrau darstellen, ein von Pilon dem Aelteren um 1496 begonnenes und von Germain Pilon 1533 vollendetes Meisterwerk. Michael Colomb von Tours arbeitete das Grabdenkmal für den Herzog der Bretagne Franz II. in der Kathedrale von Nantes. Die Reliefs an der Aussenseite der Kathedrale von Chartres, einundvierzig

Gruppen, Motive aus dem Leben des Heilands und der heil. Jungfrau darstellend, sind, zum Theil von Jean Texier in vorzüglicher Arbeit ausgeführt, um 1514 begonnen. Ausserdem werden als Bildhauer genannt Bachelier von Toulouse, Philipp von Chartres, Franz Gentil von Troyes, Michael Bourdin von Orleans, Richier von St. Michiel. Dicht neben diesen Frührenaissance-Versuchen ging noch ein tiefes Versenken in den Geist der Spätgothik, wie dies auch gleichzeitig in Deutschland der Fall war, und brachte wieder so glänzende Werke hervor, wie den Lettner der Magdalenenkirche zu Troyes. Derselbe, im Jahre 1506 von dem Maistre maçon Jean Gualdo oder Gaylde erbaut, zeigt sich als eine horizontale Gallerie, die durch drei Bogen getragen wird, von denen die mittleren frei schweben. Eine Wendeltreppe ist vorhanden, um auf die Gallerie zu kommen. Das Monument ist in Stein von Tonnerre gearbeitet und zeigt nur in der Detailbildung einen Hauch von Renaissance. Noch ernsthafter mit der Neubelebung der Spätgothik war es bei Errichtung der Chorstühle der Kathedrale von Amiens gemeint. Das Domkapitel beauftragte im Jahre 1508 den Tischlermeister Arnoul Boulin mit der Errichtung von hundertzwanzig Chorstühlen; Antoine Avernier, tailleur d'images, sollte das Figürliche ausführen; dem Umfange der Arbeit entsprechend wurde 1509 noch Alexander Huet, Tischler von Amiens, hinzugezogen. Von der immer noch üblichen Gründlichkeit des gothischen Handwerksgebrauchs zeugt die Sorgfalt, die man der Materialbeschaffung zuwendete. Eichen- und Kastanienholz wurde aus dem Walde Neuaille en Hez bei Clermont bezogen, das Eichenholz für die Reliefs aus Holland; aber überdem gingen die beiden Tischlermeister vor dem Beginn der Arbeit auf die Reise, um in Rouen, Beauvais und Saint-Riquier die alten Chorstühle zu studiren und in den Geist der Bildschnitzer der vergangenen Jahrhunderte einzudringen. Im Jahre 1519 soll das Werk vollendet gewesen sein, aber wie urkundlich nachgewiesen, ist das Stuhlwerk erst im Jahre 1522 aufgestellt. Die Darstellungen auf den Rückwänden der Chorstühle sind acht Zoll hoch und zwölf Zoll breit und bestehen jedesmal aus Kompositionen von acht bis zwölf Figuren auf einem Hintergrunde von Häusern und Schlössern. Die Ornamentik ist sehr reich mit Ranken von Disteln und Epheu durchschlungen, durch welche Thiere schlüpfen. Die grössten Chorstühle erheben sich bis zu einer Höhe von 13 Metern, die Anzahl der Figuren-Skulpturen erreicht die Zahl von 400 Darstellungen aus dem alten und neuen Testamente, aus der Geschichte, dann Allegorien und Anderes. Die inneren Seiten der Chorstühle sind mit Scenen aus dem Leben der Zeit angefüllt, auch mit den üblichen satirischen Darstellungen. Der Name eines Mitarbeiters, Jean Trupin's, hat sich noch auf einem Schriftbande erhalten. — Die Chorstühle der Kathedralkirche von Auch

liess Franz von Savoyen um 1512 schnitzen. Dieselben sind sehr reich in Eichenholz ausgeführt und können mit den berühmtesten dieser Zeit an Schönheit und Vollendung wetteifern.

Einer der Maler der Frührenaissance, welcher schon zwanzig Jahre vor dem italienischen Feldzuge Karl's VIII. seine Bilder mit Darstellungen italienischer Bauwerke ausstattete, ist der Miniaturmaler Jean Fouquet von Tours (um 1474); er hat ohne Zweifel auf das Bekanntwerden des Renaissancedetails Einfluss geübt. Von dem direkten Hinüberwirken der italienischen Malerei ist zunächst wenig zu spüren. Der grosse Lionardo wurde erst in seinem spätesten Alter von Franz I., als eine Art lebender Trophäe, nach Frankreich entführt; Andrea del Sarto soll in den Jahren 1516—1520 in Frankreich gewesen sein, aber ohne hier einen festen Wohnsitz zu nehmen. In der Schule von Rouen wird als Hauptmaler ein André de Solario genannt; aber jedenfalls blieb die monumentale Malerei dieser Zeit weit zurück gegen die gleichzeitige Skulptur. Die französischen Maler waren meist Glas- oder Miniaturmaler, jedoch vor allem Porträtmaler; folgten aber nicht der italienischen Schule, sondern wären eher mit Holbein in eine Linie zu stellen. Der bedeutendste Janet gen. Clouet, von dem im Louvre noch einige Gemälde erhalten sind; dann Demoustier, von dessen Bildern die Bibliothek des Pantheon eine grosse Sammlung besitzt; ausserdem Guéty, Corneille von Lyon, Foulon und andere. Aus der Zeit Ludwig's XII. wird als Historienmaler Jean Perréal, gen. Johann von Paris, angeführt, der im Gefolge des Königs den Feldzug von 1509 mitmachte, um die Ereignisse desselben durch den Pinsel zu verewigen, wie der Hofdichter Jean Marot mit der Feder. Die Glasmalerei vertritt Robert Pinaigrier, um 1490 geboren, der zuerst in Chartres, später in Paris, eine Menge Kirchen mit gemalten Fenstern ausgestattet hat. Die meisten seiner Bilder sind verloren, nur zusammengestellte Reste haben sich erhalten, in St. Pierre zu Chartres, in St. Gervais zu Paris. Das Beste von ihm sind die Chorfenster in St. Médéric zu Paris, mit der Geschichte des heil. Joseph, in vorzüglicher Behandlung, durch kühne Stellungen, reine Kontouren, sowie durch Lebhaftigkeit und Wahrheit des Kolorits ausgezeichnet. Pinaigrier hatte drei Söhne, Nicolas war der geschickteste; von ihm sollen in der Kirche von St. Aignan zu Chartres zwei Fenster sein, die Kreuztragung und das jüngste Gericht darstellend, ausserdem sieben Fenster in St. Pierre zu Chartres. Ueberhaupt repräsentirt die Glasmalerei in dieser Zeit die grosse nationale Malerei Frankreichs. Die Fenster zeigen nicht mehr die reichen, in Farben und Harmonie effektvollen Glasmosaiken der gothischen Zeit, sondern prächtige Gemälde, von immer noch sehr kräftiger Farbenwirkung. Von den Brüdern Goutier finden sich noch vorzügliche Glasmalereien in Notre Dame de Brou und Saint Etienne du Mont

zu Paris, auch in der Kathedrale von Troyes von demselben. Die schöne westliche Rose der Kathedrale von Auxerre wird den Cornouailles zugeschrieben. Die Chorfenster der Kathedrale von Auch, um 1513 von Meister Arnaud de Moles, sind bereits im reinen Renaissancestile, trotz des spätgothischen Masswerks der Fenster. Die Technik ist bereits dieselbe, wie die der gemalten Emaillen des 16. Jahrhunderts. Die Glasgemälde Arnaud de Moles haben alle Fehler und Vorzüge der Glasgemälde dieser späten Zeit. Die Farben sind glänzend, aber dem Ganzen fehlt es an energischer Farbenwirkung, die Zeichnung ist weich und stumpf und den Kompositionen fehlt religiöses Gefühl und Grossartigkeit. Es sind Typen aus dem gewöhnlichen Leben, ohne poetischen Reiz und Naivität. Mit einem Worte, die Glasmalerei gerieth in Verfall, seit sie mit dem Verschwinden des gothischen Stils die Wurzel ihrer Kraft und zum Theil die Berechtigung verloren hatte.

Das noch fest in der Spätgothik wurzelnde Kunstgewerbe der ersten französischen Renaissanceperiode machte dem neuen Stile zunächst nur geringe Konzessionen. Von den grossartigen gothisch bleibenden Leistungen der Holzschnitzerei war schon bei Gelegenheit der Skulptur die Rede. Nachzutragen sind noch die schönen Gitterwände, welche die Kapellen der Kathedrale von Evreux abschliessen. In diesen prächtigen Boiserien findet man eine grosse Mannigfaltigkeit der Motive, mit Geschmack und geschickter Ausführung verbunden, aber neben den allgemeinen Renaissanceformen behauptet hier die Specialität der normännischen Schule ihr Recht. — Die französische Töpferkunst hatte im Mittelalter die glasirten und emaillirten Fliesen hervorgebracht; in der Folge wurden aber auch die lasurblauen Geschirre von Beauvais sehr berühmt. Für die Fayencefabrikation, die Goldschmiedekunst, die Emaillemalerei, die Steinschneidekunst und Medaillenschneiderei gab Franz I. durch Berufungen fremder Künstler und Errichtung von Fabriken neue Impulse, deren Resultate wesentlich erst in der nächsten Epoche zur Geltung kommen.

Die deutsche Frührenaissance, ebenfalls wie die französische, mit den ersten Jahren des 16. Jahrh. zunächst nur in der Malerei und Skulptur einsetzend, während die Baukunst erst um ein und einhalb Jahrzehnte später in diesen Kreis gezogen wird. In den dreissiger Jahren des Jahrh. tritt auch in Deutschland eine italienische Künstlerinvasion auf, parallel mit der französischen Schule von Fontainebleau, in Prag den Bau des Belvedere und in Landshut die »Neue Residenz« hinterlassend; aber da hier die nachhaltige äussere Begünstigung fehlte, so blieb die einheimische, langsamer fortschreitende Art im Allgemeinen in Geltung und man muss den Abschluss der deutschen Frührenaissance, abgesehen von mitunter einfliessenden Motiven der italienischen Spätrenaissance, bis 1550 hinaufrücken. Kein mächtiges Mäcenatenthum hat

beschirmend an der Wiege der deutschen Renaissance gestanden; Kaiser Maximilian I. war ein grosser Romantiker, ein mittelmässiger Poet, aber ein sehr schlechter Zahler, und Pirkheimer, der grosse Freund Dürer's, kaufte von diesem nicht einmal ein Bild. Nicht eine Kaiserresidenz, sondern Nürnberg, die Stadt der Pfeffersäcke, wurde der Mittelpunkt der deutschen Kunst. Allerdings hatte schon Regiomontanus dieselbe Stadt als geographischen Mittelpunkt Deutschlands und Europas bezeichnet. — In der Baukunst liess sich in Deutschland die Spätgothik nur sehr schwer verdrängen, denn man war noch überall mit der Vollendung der grossen mittelalterlichen Dome beschäftigt. Die mittelalterliche Baugeschichte des Regensburger Doms schliesst erst 1534 mit Meister Wilhelm Heydenreich. Burkhard Engelberg und Bernhard Winkler führen die Arbeiten am Münster zu Ulm bis 1530 fort; die Seitenschiffe wurden erst im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts durch Rundsäulen getheilt und neu eingewölbt, wodurch die bisherige dreischiffige Kirche in eine fünfschiffige verwandelt wurde. In Wien wurde der Bau des St. Stephansdoms nach dem Tode Meister Puchsbaum's ebenfalls noch fortgesetzt. Seifried König von Constanz, Georg Khlaig von Erfurt, Anton Pilgrim von Brünn bauten noch im 16. Jahrhundert am zweiten Thurme, bis 1516 Georg Hauser die Reihe der gothischen Dombaumeister beschloss und der Thurmbau unvollendet liegen blieb. Auch am Kölner Dome war Meister Heinrich noch im 16. Jahrhundert am äussern Seitenschiff an der Nordseite und am nördlichen Thurm thätig. — In den letzten Jahren des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts beginnt zwar in der Architektur überall die Renaissance fast gleichzeitig an den verschiedensten Punkten in Deutschland, aber daneben bleibt, selbst im Profanbau, die Spätgothik noch vereinzelt in Uebung. Dieser Thatsache entsprechend zeichnet sich die deutsche Renaissance durch eine besonders starke, erst spät verschwindende Beimischung von gothischen Formen aus. — In Halle a. d. Saale, in Obersachsen, hält die Renaissance durch den prunk- und prachtliebenden Erzbischof Albrecht von Brandenburg, seit 1514 Erzbischof von Mainz und Magdeburg, seit 1518 Kardinal, ihren Einzug. Der mittelalterliche Dom wird im Aeussern umgestaltet, im Innern mit Figuren, Portalen und einer Kanzel geschmückt. Neben dem Dom erhebt sich das Gebäude der Residenz, am Markt die Marienkirche, im Hauptbau gothisch, aber die Dekorationen des Innern reich mit plastischen Renaissanceornamenten versehen. Das originellste Renaissancewerk Albrecht's ist aber die Anlage eines allgemeinen Gottesackers auf dem Martinsberge (1529 eingeweiht), als freie Uebersetzung eines italienischen Campo Santo in's Deutsche, in seiner Art einzig in Deutschland. Der Steinmetz und Stadtbaumeister Nickel Hoffmann ist für alle genannten Bauten der Ausführende. Seit 1518 giebt es eine

der Renaissance huldigende Bauhütte für Meissen, Böhmen, Schlesien und die Lausitz. Hier war es wieder ein Bildhauer, Meister Franz von Magdeburg, welcher den Anstoss gab. Er brachte 1518 den neuen Stil in Annaberg auf, und Jacob von Schweinfurt, der Baumeister der St. Annenkirche, fiel dieser Richtung bei und gründete die neue Hütte, welche Hans Schickentanz in Dresden zum Bundesmeister wählte. — In Schlesien beginnt die Renaissance ebenfalls sehr früh. Von dem alten Leinwandhause in Breslau, einem gothischen Bauwerke, welches ungefähr an der Stelle des jetzigen Stadthauses stand, stammt noch ein jetzt in letzterem Gebäude eingemauertes Fenster. Dasselbe zeigt klassisch klare Formen, fast ohne Ornamentik; etwa im Sinne der gleichzeitigen venetianischen Schule des Sansovino, den mehrfach nebeneinander gestellten Pilaster mit Rahmprofilen und Scheiben, Architrav und Deckgesims über der Arkade verkröpft. Aber es ist nur ein schönes Einsatzstück, dessen Muster ebenso gut oder besser in Italien zu finden ist; einen deutschen Bau, von dem dies Fenster ein organischer Theil wäre, können wir uns in dieser Zeit nicht denken. Es fehlt noch der umbildende Einfluss des national-nordischen Geistes, der allein den Renaissanceschöpfungen auf deutschem Boden ihren eigenthümlichen Werth verleiht und der sich erst später, sowohl in der Gesammtfassung, als in den Details äussert. In dieser frühen Zeit der deutschen Renaissance versucht sich der Stil meist nur in Einzelnheiten an Fenstern, Portalen, Säulen, entweder in klassischer Bildung, wenn von Italienern herrührend, oder in missverstandener, wenn die Urheber deutsche Meister sind. Beispiele der letzteren Art sind einige Portale in Görlitz und Breslau, vermuthlich von Wendel Rosskopf herrührend. Das Portal der goldenen Krone in Breslau (1528), überreich ornamentirt, Architrav und Pilaster mit schrägen Flächen; dann ein Thürgewände von demselben Jahre, jetzt im Botenzimmer des Stadthauses und einige Säulenreste, in der sog. Schwedenhalle und im Museum der schlesischen Alterthümer; in denen sämmtlich sich, wenn auch unbeholfen, eine einheimische Auffassung des überlieferten Fremden bemerkbar macht.

In den dreissiger Jahren des Jahrhunderts erfolgt dann die Invasion der italienischen Künstler. Das Auftreten dieser schon vom Geist der Spätrenaissance berührten Nachfolger der raffaelischen Schule in Deutschland geht, wie schon bemerkt, parallel mit der massenhaften Berufung der Italiener nach Frankreich, aber wenn diese hier eine zu mächtigerem Wirken gelangende Schule von Fontainebleau gründen, so gelingt gleiches in Deutschland nicht; hier kommt nur Einzelnes zu Stande. Das Belvedere im Schlossgarten von Prag (1534) ist ein rein italienischer Bau auf deutschem Boden, in den Formen der Hochrenaissance. Auch die Innendekorationen des Jagdschlosses zum Stern im Thiergarten von Prag werden durch die Italiener Paul della

Stella, Hans de Spatio und Meister Farabosco di Lagno ausgeführt, selbstverständlich ganz im italienischen Sinne. Ein anderer italienischer Bau ist die Neue Residenz in Landshut, 1536—1543 unter den baierischen Herzogen Ludwig, Ernst und Wilhelm IV. errichtet. Das jetzt durch Umbau veränderte Aeussere des Vorderbaues, aus zwei sich gegenüberliegenden Häusern bestehend, von denen wenigstens das eine von den Meistern Niclas Uberreuter und Bernhard Zwitzel, in deutscher Renaissance ausgeführt, noch theilweise im Vestibul und der darauf folgenden Halle mit gothischen Kreuzgewölben auf korinthischen Säulen erhalten ist, muss an Bedeutung zurückstehen gegen die ausgesprochenste italienische Palastarchitektur, des mit Bogenarkaden auf rothen Marmorsäulen dorischer Ordnung ausgestatteten Hofes und noch mehr gegen die Stuckos und Freskomalereien im Innern, für welche der obere Stock vorzüglich in Betracht kommt. Als Bauleute werden genannt: die Meister Antonelli und Walch; dann die italienischen Steinmetzen, Stuckatoren und Maler aus Mantua, die vermuthlich, wenn auch nur als Gehülfen, mit Primaticcio, Rosso und dell' Abate am Pal. del Te gearbeitet hatten und nun im Auslande neue Arbeit fanden. Es sind: Nicolo Beora, Bernardin, Caesar, Samarina, Victor und Zemin namentlich aufgeführt, daneben die deutschen Maler Hans Boxberger aus Salzburg und Ludwig Raspinger aus München. Von den Ornamentmalereien ist nur eine Decke gut erhalten, mit keck hingeworfenen Grotesken in dunklen Farben auf stumpfgrauem Grunde. Das Hinterhaus der neuen Residenz zeigt denselben italienischen Charakter. Hier ist das schöne Vestibul mit Stuck und Malereien reich ausgestattet; besonders die Nischenkuppeln mit rautenförmigen, fein profilirten Stuckgliederungen, welche zart reliefartig modellirte Götter und Heroengestalten einschliessen. Die Kapelle im ersten Stock des linken Flügels zeigt Aehnliches, leider ist die Decke später übermalt. Der grosse Saal im rückwärts liegenden Bautheile führt wieder in die letzte Zeit der italienischen Hochrenaissancestilisirung; die Wände durch jonische Pilaster getheilt, tragen ein reich gegliedertes Tonnengewölbe, in gedrücktem Rundbogen mit reichen Malereien ausgestattet. Zwischen den Pilastern sind Marmormedaillons von vorzüglicher Reliefarbeit. Der gemalte Kinderfries des Saales ist berühmt. — In Nürnberg, im Saalbau des Rupprecht'schen Hauses in der Hirschelgasse, vom Jahre 1534, zeigt sich ein vorwiegend italienischer Zuschnitt. Die korinthische Marmorsäule am Chörlein des Tucher'schen Hauses in Nürnberg, aus derselben Zeit, ist vermuthlich italienische Arbeit. — Das Piastenschloss zu Brieg in Schlesien gehört schon in eine spätere Zeit (1544—1574). Dasselbe ist durch Herzog Friedrich II. von Liegnitz und Brieg begonnen und unter der Regierung Georg's II. (1547—1580) vollendet. Die Baumeister waren ebenfalls Italiener,

Meister Bafor oder Bawor und Antoni von Theodor; aber dennoch ist hier bereits eine Umbildung der italienischen Formen erkennbar. Das Hofportal ist merkwürdig wegen seiner eigenthümlichen Ausbildung; die Archivolten haben die Form von schuppenbedeckten mit Bändern umwundenen Rundstäben und ihre flache an Spitzbogen erinnernde Spannung erinnert an ein Brückenjoch. Sämmtliche Ornamente am Aeusseren und im Hofe waren polychrom bemalt.

Indess gerieth diese italienisirende Manier bald ins Stocken, da die von keinem höfischen Mittelpunkte abhängige deutsche Bauthätigkeit gleichzeitig ihren nationalen Traditionen treu blieb und immer wieder in den Hauptformen auf die spätgothische Entwickelung zurückkam. Es bildete sich nun erst die speciell als „Deutschrenaissance“ zu bezeichnende Stilart.

So ist im 1545 erbauten Schwarzenberg'schen Majoratshause auf dem Hradschin in Prag keine Spur vom Einflusse des Belvederebaues zu bemerken. Hier sind grosse Mauermassen von kleinen Fenstern durchbrochen, ein ungeheuer vorspringendes Dachgesims und die nordischen mit Säulen und Gebälkstücken verzierten Giebel. Die ganzen Flächen des Bauwerks sind verputzt und mit aufgemalten Quaderungen, theilweise auch mit in Sgraffitomanier ausgeführten freiem Ornament verziert. Das Oberst-Burggrafenamt auf dem Hradschin aus derselben Zeit in ähnlicher Auffassung. — An den Fachwerksbauten der Harzstädte kann man eine durch keine fremde direkte Einwirkung gestörte Entwickelung beobachten und vielleicht deshalb dauert hier das Schwanken zwischen gothischen und Renaissanceformen länger, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus. Das Knochenhauer-Amtshaus in Hildesheim von 1529 zeigt noch ein spätgothisches Ornament von grosser Schönheit an den Setzschwellen der Langseite. Ueber der grossen durchgehenden Diele, welche sich früher nach dem Altstädter Markte mit einer grossen Rundbogenthüre öffnete, befinden sich zwei Stockwerke, mit einem steilen Giebel abschliessend. Die Fachwerkhäuser Braunschweig's und Halberstadt's bewahren noch lange, bis 1550, ihren spätgothischen Hauptcharakter mit einzelnem Renaissanceornament. Ein Steinerker am Rathhause zu Halberstadt von 1541, in Frührenaissanceformen, steht noch auf vollspätgothischen Konsolen. Das Schloss zu Celle in Niedersachsen behält in dem, aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammenden, der Stadt zugekehrten Flügel, die früheren Formen des Dacherkers, des Mittelgiebels und des Thurmes bei, nur sind diese Theile jetzt mit Halbkreisgiebeln bekrönt. In Lüneburg äusserte sich bis 1548 die Renaissance nur in einigen bunt glasirten Terrakotten, welche den im Aufbau gothisch bleibenden Façaden eingesetzt wurden. Das Schloss zu Wolbeck bei Münster, 1546 von dem Grafen Merveld erbaut, ist in dieser Gegend eins

der frühsten Renaissancegebäude, aber die gothischen Formen sind noch deutlich. Die Giebel der Backsteinfaçaden haben hier Halbkreisnischen in den Abtreppungen, ähnlich wie am Kramer-Amtshause in Münster. Mehr von der Formgebung der Frührenaissance hat ein Erker des Schlosses, während die Wendeltreppe noch eine ganz gothische Deckenbildung zeigt. In Danzig zu St. Elisabeth, um 1549, tritt der neue Stil sofort mit den Voluten der Spätrenaissance auf. — In Obersachsen prägt sich die Deutsch-Renaissance dieser Periode, der früh erfolgten Anregung zu Folge, kräftiger aus. Das Schloss Hartenfels in Torgau ist hiervon eins der hervorragendsten Beispiele. In den Jahren 1533—1544 durch Kurfürst Johann Friedrich den Grossmüthigen erbaut, galt das Schloss als eins der prachtvollsten Baudenkmäler Deutschlands. Der südöstliche Flügel, mit der Schneckentreppe und dem schönen Balkon, bis 1535 durch die Baumeister Conrad Krebs († 1540) errichtet. Nach 1535 wurde der nördliche Flügel erbaut und mit der Schlosskirche — die erste protestantische Kirche Deutschlands —, mit dem schönen Erker, dem Flaschenthurm und dem Hasenthurm bis 1544 vollendet. Der Erker am Kirchenflügel ist der feinste und reichste Bautheil des Schlosses. Die grosse Weihetafel der Kirche, 1545 durch Wolf und Oswald Hilger in Freiburg gegossen, mit prachtvoller Ornamentik auf Goldgrund, zeigt ein Porträt Luther's. Einer der beiden Runderker an der Ostseite, aus der früheren Bauperiode von 1533—1535, mit noch gothisirenden Fenstern, ist sehr reich an Renaissanceornamentik. Weiter bemerkenswerth sind noch, die äussere zum Wendelstein führende Freitreppe und ein Portal aus dem Saale eines der Flügelbauten. — Das Schloss in Dresden wurde 1534 durch Herzog Georg begonnen, Theile dieser Anlage sind noch in dem jetzigen königlichen Schlosse erhalten; besonders eine prachtvolle Portalanlage, die Oeffnung im Halbkreise geschlossen, mit kandelaberartigen Säulen und reichem Ornament. Die bemerkenswerthen Skulpturen drücken den Gedanken aus, dass durch den Sündenfall der Tod in die Welt gekommen. Die Darstellungen der Stadtseite zeigen die Erlösung des Menschengeschlechts durch Christi Opfertod. Reliefs und Sprüche sind durch Bemalung und Vergoldung ausgezeichnet. Hans Dehn der Rothfelser (1500—1561) fungirt beim Bau des Herzog Georgenschlosses als Chef des kursächsischen Bauwesens und um 1544 wird ein Caspar Voigt als Baumeister genannt. In Zwickau liess 1534 der Rathsschreiber Stephan Roth sein Haus in «wälscher Manier» erbauen, sonst erstreckt sich hier die Frührenaissance nur auf Werke der Kleinkunst in den Kirchen. Die Kanzel der Marienkirche, 1538 vom Steinmetz Hans Speck errichtet, theilweise bemalt und vergoldet, zeigt Frührenaissance mit Gothik gemischt; ähnlich die Kanzel und der Taufstein derselben Kirche, vermuthlich ebenfalls von Hans Speck. — Von den

Bauten in Württemberg ist das Schloss von Tübingen durch Herzog Ulrich um 1535 nach der Wiedereroberung seines Landes begonnen, als Baumeister werden Heinz von Luther, Balthasar von Darmstadt und Hieronymus Latz aufgeführt. Das Portal des inneren Schlosshofes, nach dem Motiv eines Triumphbogens mit grosser und Kavalierpforte, gehört dieser Bauperiode an. Auf vier reich ornamentirten Pilastern, zwischen denen stilisirte Festons hängen, ruht ein Gebälk mit Aufsatz, an den Mittelgiebel lehnen sich Viertelkreise von beiden Seiten an. Ueber den Eckpilastern stehen Bannerträger, über den Säulen des Aufbaues Trompeterknaben; das Wappen war polychromirt. — Der Ostbau des alten Schlosses zu Stuttgart, der dieser Zeit angehört, ist noch stark gothisch. Das Erdgeschoss, eine grosse Halle «die Turnitz» bildend, hatte spitzbogige, mittelalterlich profilirte Fenster, aber ohne Masswerk. Sechs steinerne Säulen theilten den Raum der Länge nach in zwei Schiffe und trugen eine flache Holzdecke, später wurde der Saal verbaut und an Stelle der Säulen trat eine Längswand. — Im gothischen Ruprechtsbau des Heidelberger Schlosses befindet sich ein Prachtkamin im Königssaal aus der Zeit Friedrich's II., eine der feinsten und reichsten Schöpfungen der deutschen Frührenaissance. Eine Gedenktafel am Ruprechtsbau, 1545 von Friedrich II. zu Seiten des Einganges angebracht, ist noch sehr ungeschickt stilisirt. — In der Nähe Köln's findet sich der Ritterhof Conradsheim, um 1548 begonnen, in noch fast ganz gothischer Architektur seiner in rothem Sandstein ausgeführten Façaden. Der Erker am Festsaale, mit einem Sterngewölbe überdeckt, diente als Kapelle. Nur ein kleines Wappen über der Einfahrt zeigt die Formen der Renaissance. Einen dem Vorigen ähnlichen Charakter zeigt das Jagdschloss in Zell im Moselthale, vom Kurfürsten Johann IV., Erzbischof von Trier, in den Jahren 1542—1543 neu- oder umgebaut.

Obgleich um 1550 ein Abschnitt in der Deutsch-Renaissance zu machen wäre, weil nun und auch schon etwas früher das Eindringen der italienischen Spätrenaissanceformen, besonders in der Ornamentik durch Voluten- und Cartouschenwerk, den Stil wesentlich modifizirt, so ist es hier weit schwieriger einen bestimmten Zeitpunkt als Stilgrenze zu bezeichnen, als in Italien und selbst in Frankreich. Der Einfluss der italienischen Kunst war lange nicht stark genug, um eine gewisse Verspätung der Frührenaissance in manchen Orten Deutschlands zu hindern oder das Fortdauern der gothischen Reminiscenzen zu unterbrechen. Dieser Umstand ist ganz charakteristisch für die deutsche Kunst und verdient besonders an den betreffenden, meist hochentwickelten Bauten studirt zu werden. Eins der schönsten Denkmäler dieser verspäteten Frührenaissance sind die Hallen an der Westseite des Kölner Rathhauses, von 1569—1573 in Marmor ausgeführt vom Bildhauer Wilhelm

Bernickel. Die Gestaltung des Grundrisses ergab sich aus der Anlage der früher hier vorhandenen Doppeltreppe. Der Bau hat fünf Arkaden in je zwei Stockwerken, die Pfeiler der unteren Halle sind aus Stein von Namur und die Kapitäle zeigen eine sehr kühne Steinmetzarbeit. Die Kreuzgewölbe der unteren Halle haben hübsch profilirte Gratrippen mit Perlstäben geschmückt und schön komponirte Rosetten der Schlusssteine. Der Oberbau ist aus einem weicheren Steine und musste deshalb bald einer bedeutenden Reparatur unterzogen werden, auch sind die Kapitäle, des weicheren Materials halber, von nicht so kühner Arbeit. Die oberen Arkaden sind in stumpfen Spitzbogen geschlossen und die Kreuzgewölbe, hier ebenfalls spitzbogig, aber mit schönen Renaissanceschlusssteinen. An der Façade befinden sich drei Reliefs; das mittlere, in der Brüstung der Arkade, stellt den Bürgermeister Gryn in der Löwengrube vor. — Auch der Fortbau des Dresdner Schlosses zeigte in der früheren Schlosskapelle (1553—1555), deren Reste jetzt am Johanneum aufgestellt sind, ein Werk der klassischen Periode, allerdings wohl wieder unter dem direkten Einflusse italienischer Künstler, die Herzog Moritz (1547—1553) ins Land rief. Das erhaltene Portal mit vier kannelürten, korinthischen Säulen von edler Form, welche eine im Halbkreise geschlossene Oeffnung einschliessen. Ueber dem Gebälke eine Attika mit Pilaster, dazwischen Apostel- und Prophetengestalten. Die Komposition ist einfach, von schönen Verhältnissen und ruhig wirkender Ornamentik; besonders ist der Fries von hoher Schönheit und muthet dem Materiale fast zuviel an Feinheit zu. Hans Dehn der Rothfelser war noch als Chef des sächsischen Bauwesens im Amte († 1561) und ausser ihm werden als deutsche Werkmeister am Schlossbau thätig genannt: Hans Kramer, der Hofsteinmetz, und Hans Irmisch, kurfürstlicher Maurer- und Baumeister. — Der schöne Hof der Plassenburg bei Kulmbach, 1564—1569 durch Markgraf Georg Friedrich wieder aufgebaut, mit zweigeschossigen Arkaden auf massivem Unterbau und durch Kreuz- und Netzgewölbe gebildeten Decken, ist noch ganz im Geiste der Frührenaissance gehalten. Einzelne Theile des Ornaments waren vergoldet. — Der Bau des Herzogs Christoph (1550—1568), am alten Schlosse zu Stuttgart, nach dem Plane Blasius Berwarts oder des Aberlin Tretsch, letzterer hatte jedenfalls die Ausführung, zeigt an der Westfaçade eine einfache Ausbildung der Fenster mit Steinkreuzen und als Neuerung waagerecht abschliessende Dacherker. Der Hof hat steinerne Arkaden mit Stichbögen, mit korinthischen Säulen von gedrungenen Verhältnissen und das Kapellenportal in besonders klarer Gliederung hat noch die Ornamentik der Frühzeit, es mischt sich noch kein Zug der Spätrenaissance ein. — Die Vollendung des schon erwähnten Friedhofs auf dem

Martinsberge in Halle a. S. schliesst sich dem Charakter der vorgenannten Bauten an. Die offnen Hallen, mit denen das Campo Santo nach italienischer Art umgeben ist, sind erst seit 1557 begonnen und erst 1574 vollendet. Der Stil, den hier Nickel Hoffmann, der Baumeister derselben anwendet, ist immer noch der Frührenaissance gemäss. Die Grabhallen sind im Flachbogen geschlossen. In der Ornamentik herrscht ein originelles Blattwerk, auch mit Figürlichem verbunden. Es waren hieran viele Steinmetzen beschäftigt, weshalb auch der Werth des Geleisteten ein verschiedener ist und gelegentlich schon Cartouschenwerk mit unterläuft.

Die Anfänge der deutschen Frührenaissanceskulptur führen nach Nürnberg zurück zu den Erzwerken der Vischer'schen Giesserschule, von denen das durch Peter Vischer den Aelteren und seinen Söhnen in den Jahren 1508—1519 ausgeführte Sebaldusgrab in der St. Sebaldskirche das berühmteste ist. An der hier deutlich werdenden Stiländerung ist Peter Vischer der Vater, der grosse Meister der gothischen Ornamentik, wohl am wenigsten betheiligt, vielmehr muss der zweite Sohn Peter († 1527) als der wahre Vertreter der klassischen Bildung gelten, welche der Schule durch die Studien des ältesten Sohnes Hermann vermittelt wurden. Dieser letztere war 1516 in Italien, starb zwar früh, hinterliess aber seine Skizzenbücher. Das Sebaldsgrab, gothisch im Aufbau, in den Pfeilern mit ihren Spitzbögen, den Strebewerken und Baldachinen, zeigt im Detail Renaissanceformen, namentlich in den reichen Basen der den Pfeilern vorgesetzten Säulen, den kandelaberartigen Stützen zwischen den Pfeilern und vor Allem im Figürlichen, von den Aposteln angefangen bis zu den Sirenen, Delphinen und Tritonen. Die naive und anmuthige Vermischung beider Stilarten erinnert sehr an die gleichzeitigen Leistungen der Bildhauerschule von Rouen, etwa am Grabmale der Kardinäle d'Amboise. Einfacher, aber entschiedener, tritt die Renaissance in einigen späteren Werken der Schule auf; am Tucher'schen Grabrelief im Dom zu Regensburg (1521) und in dem herrlichen Denkmale des Kardinals Karl Albrecht von Brandenburg, in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, vom Jahre 1525; ebenso in dem Denkmale Kurfürst Friedrich's des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg, bezeichnet 1527. Der Baldachin über dem Grabe der heil. Margaretha, ebenfalls in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, ein Werk der Vischer'schen Giesserschule vom Jahre 1536, gehört mit zum Schönsten, durch die schön gezeichnete Flachornamentik der vier Bronzepfeiler, welche die Decke tragen; durch die zierlichen Sirenen an den Kapitälen und durch die Gravirungen an der ebenfalls bronzenen Decke, welche Engel mit den Marterinstrumenten in reichen Blumengewinden darstellen.

Die Leistungen der Bronzeskulptur sind die vorzüglichsten, sie werden in keinem andern Zweige der Bildhauerei überboten. Die Holzskulptur schafft zwar noch prächtige Werke, wie den Altarschrein Brüggemann's (1521) für die Kirche in Bordesholm, jetzt in der Domkirche zu Schleswig; aber der Stil derselben bleibt noch länger hinaus spätgothisch, wie dies ähnlich in Frankreich bei dem früher erwähnten Chorgestühle der Kathedrale von Amiens zu bemerken ist. Die Steinbildhauerei übt sich an den Grabmälern; indess ist kein grosser bahnbrechender Meister in dieser Technik aufzuzeichnen. Es kommt immerhin manches schöne Denkmal zu Stande, wenn man auch in höherem Sinne die Einschränkung machen muss, dass alles in einer gewissen künstlerischen Mittelmässigkeit bleibt und besonders ein Mangel an Freiskulptur auffällig wird. Das erste Marmorwerk in Sachsen war zugleich das erste Renaissancewerk dort. Es ist der Altar der Stadtkirche in Annaberg, um 1519, vom Meister Adolph in Augsburg. Tilmann Riemenschneider von Würzburg macht in dem grossartigen Grabdenkmal des Bischofs Lorenz von Bibra († 1519), im Dom zu Würzburg, einen misslungenen Versuch Renaissanceformen anzuwenden. Loyen Hering aus Eichstädt handhabt die Renaissance schon etwas besser an dem Marmordenkmal des Bischofs Georg von Limburg († 1522) im Dom zu Bamberg. Zu den frühsten Renaissancearbeiten in Trier gehört das im Dom befindliche Epitaphium des Churfürsten Richard von Greifenklau, im Jahre 1527 noch bei seinen Lebzeiten errichtet; sehr italienisch in der Behandlung, als eine von Pilastern umrahmte schlanke Nische mit vortrefflichen Figuren und einer reichen Fülle von Ornamentmotiven. In Köln der Altar in der Krypta von St. Gereon von 1530 aus eifeler Tuffstein, ganz mit Arabesken bedeckt, mit figurenreichem Aufbau, möglicherweise flandrische Arbeit. Im Dom zu Köln das Epitaph für den Domkanonikus Arnold Haldrenius (1534) in italienischer Stilisirung. Ebenda, das Epitaph des Anton Kayfeld; das Figürliche desselben, die Auferstehung Christi vorstellend, von tüchtiger Arbeit, die Architektur in klarem durchgebildeten Renaissancesystem. Dann noch in Köln ein Grabmal in der Kirche St. Columba (1541), drei kölner Magistratspersonen gewidmet, den Einfluss oberitalienischer, speciell venetianischer Renaissance zeigend.

Prächtige Frührenaissance und klaren architektonischen Aufbau zeigt das Epitaph des Ritters Johann von Eltz und seiner Gemahlin in der Carmeliterkirche zu Boppard, vom Jahre 1548. Das Relief der Mittelnische ist sehr gut, in freier Anlehnung an Italienisches; aber das ähnliche Grabmal des Erzbischofs von Metzenhausen im Dom zu Trier (1542) ist noch schöner. In Mainz der Marktbrunnen, 1526 an Stelle eines älteren errichtet, erinnert in

seinem oberen Abschluss noch an spätgothische Motive. Die Ornamentskulpturen an den Pfeilern beziehen sich auf Landwirthschaft, Jagd und Krieg. Das Grabmal des Erbauers des Brunnens, des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg im Dom zu Mainz (1545), ist in den Formen ganz italienisch. Die Statue des Erzbischofs ist von Marmor, das übrige von Sandstein, bemalt und vergoldet. — Der Brunnenstock zu Ettlingen in Baden v. J. 1549 mit Figuren bekrönt; dann ein Grabmal in der Stiftskirche zu Baden für Philipp II., in noch unvermittelter Vermischung gothischer mit Renaissanceformen. Das Jahr 1537 wird als Zeit der Verfertigung angegeben und als Meister der ziemlich rohen Arbeit Christoph de Vracte. Viel besser, von ausserordentlicher Feinheit der Arbeit, ist das ebendaselbst befindliche Grabmal des Markgrafen Bernhard II. — In der Kirche zu Wertheim zeigt das Epitaph des Grafen Georg († 1530) noch einfachere Formen, während ein zweites Monument für den Grafen Michael, urschriftlich im Jahre 1543 durch einen Meister Christoph errichtet, reicher und derber im Ausdrucke erscheint. — Das Moritzmonument in Dresden, im Jahre 1533 von der Kurfürstin Agnes ihrem Gemahl errichtet, in den Formen der Frührenaissance. Ein Prachtstück dieser Zeit ist der Lettner im Dom zu Hildesheim (1546). Man erkennt noch vielfach den Einfluss der Gothik, namentlich an dem Aufstossen und Durchschneiden der Profile und an dem gothisirenden Friesornamente. Vielleicht waren Deutsche und Italiener gleichzeitig an diesem aus münsterländischem Kreidesandstein errichteten Werke thätig, an dem nur der Kruzifixus und die beiden Seitenfiguren in Holz geschnitzt sind. Ebenfalls am Hildesheimer Dom befindet sich eine Bronzetafel in Frührenaissance, als Denkmal des Domkapitulars Feldheim. Der Brunnen auf dem Marktplatze der Stadt, von 1540, ein achteckter Wasserbehälter mit kandelaberartigen Säulen auf den Ecken und reich dekorirter Brunnensäule, welche eine Figur trägt, hat denselben Stil. — Ebenso das Grabmal des Heinrich Rybisch († 1544) in der Elisabethkirche zu Breslau, an dem Säulen von rothem Marmor den Baldachin tragen.

Auch nach der Mitte des Jahrhunderts sind noch Skulpturwerke der Frührenaissance zu bemerken. Um 1556 ein Werk der nürnberger Schule, der Brunnen im Rathhaushofe, von Pancraz Labenwolf (1492—1563); der Untersatz aus Stein, dagegen Schale und die daraus aufsteigende, einen Knaben mit der Fahne tragende schlanke Säule aus Bronze. Das Grabmal des Kurfürsten Adolf von Schauenburg im Dom zu Köln, nach 1556 errichtet, der architektonische Aufbau ganz aus schwarzem Marmor, Ornament, Figuren und Inschriftplatte aus weissem Marmor, schliesst sich in seinen massvollen Formen und der reinen Pflanzenornamentik dem Geiste der italienischen Hochrenaissance an. Ein Altar in der Abteikirche zu Brauweiler vom Jahre

1552 ist augenscheinlich nach italienischen Vorbildern der Frühzeit gearbeitet; dagegen haben die Figuren deutsches Zeitkostüm. Der Künstler wollte das Höchste leisten und übersäete nicht nur alle Füllungen mit zierlichen Laubgewinden, sondern legte dasselbe auch nach gothischem Vorbilde in die Nischen. Alle Ornamente sind vergoldet auf blauem Grunde, die Figuren polychromirt. Ein zweiter Altar in derselben Kirche von 1561 ist dem vorigen verwandt, aber die Apostelfiguren sind weniger gut. Ein paar Denkmäler in Mainz sind ebenfalls noch in die Frühzeit einzureihen. Das eine im Dom für den Kurfürsten Sebastian von Heusenstamm, um 1555 errichtete, zeigt eine klare Renaissance, aber mit gothischem Abschlussbogen und besonders prächtigen Hermenatlanten. Das zweite Denkmal in der Memorie von 1550, für den Kurfürstlichen Rath Martin von Heusenstamm, ist ungewöhnlich reizvoll in der Anordnung mit sauber ausgeführten Details, der Aufbau im Charakter der italienischen Hochrenaissance. Vorzüglich ist auch, namentlich im Figürlichen, der Epitaph des Ritters von Schoenburgk in der Stiftskirche zu Oberwesel (1555). In Eltville, der Grabstein der Agnes von Koppenstein († 1553), in der katholischen Kirche, mit fein gefühltem Figürlichen und anmuthigem, in Hochrenaissance stilisirtem Flachrelief in rothem Sandstein. — So reich die Bethätigung der Skulptur dieser Zeit hauptsächlich an den Gräbern der Fürstengeschlechter ist, so bleibt diese ganze Gattung doch auf einer niedrigeren Stufe, der dekorativen stehen. Ein besonderes Streben, das Ideale in der Figurenbildung zu erreichen, ist nirgends zu bemerken, die freie Erfindung des Künstlers äussert sich durchweg mehr in einer oft sehr gelungenen Ornamentik. Ein Gräber-Museum, wie das gleichzeitig in San Maria del popolo in Rom entstehende, darf man zum Vergleich mit deutschen Leistungen nicht heranziehen.

An der Spitze der deutschen Malerei am Anfange des 16. Jahrhunderts steht die ehrwürdige Gestalt unseres Dürer und mehr als das, sie steht an der Spitze der gesammten deutschen Kunst dieser Zeit. Hier ist doch einmal eine grosse Künstlerindividualität, ein bahnbrechender Meister, ein Universalmensch gleich den grossen Italienern der Renaissance. Aber, wie echt national selbständig bleibt Dürer gegenüber den welschen Einflüssen, er ist leiblich und geistig das Musterbild eines echten Deutschen. Mit unermüdlicher, an der Widrigkeit der sonnenlosen äusseren Verhältnisse nicht erlahmender Arbeitskraft, mit rastlosem Streben nach Ausbreitung seines Wissens, in hoher sittlicher Würde dahin lebend, sucht Dürer, wie sein Zeitgenosse Raffael, immer nach neuen Wegen, um das Höchste zu erreichen. Mag das Leben und die Leistung dieser beiden grossen Meister noch so verschieden sein, in dem ehrlichen, ernsthaften Suchen nach dem einzig Wahren, waren sie sich gleich

und vielleicht steht Dürer noch voran, denn er hat niemals den tiefen inneren Sinn dem äusserlich Konventionellen geopfert. Und diese beiden Männer wussten sich zu achten, sie tauschten die Nachbildungen ihrer Werke aus; und man weiss, wie hoch Raffael die Arbeiten des deutschen Genossen schätzte. Den angeborenen, naiven Schönheitssinn des Römers, der sich in seiner Umgebung mühelos entfaltete, wird man bei dem immer im Kampfe gegen Unbill aller Art begriffenen Dürer vermissen, aber dafür hat er die Tiefe des ureignen Gedankens voraus; und selbst die Phantastik seiner Jugend erscheint als ein echter Ausdruck seiner nordischen Nationalität. — Albrecht Dürer, 1471 zu Nürnberg geboren, gestorben daselbst 1528, ist zugleich Maler, Bildschnitzer, Holzschneider, Architekt und Kunsttheoretiker und vor allem ein grosser Zeichner im echten Renaissancesinne, dem diese Fähigkeit den Zugang zu allen Künsten erschliesst. In seiner Bethätigung in den verschiedensten Zweigen der Kunst verfolgt Dürer überall denselben Zweck; nämlich den, den Reichthum seiner künstlerischen Phantasie mitzutheilen. Wenn wir Deutsche ihn nicht hätten, so müssten wir das Totalbild eines echt deutschen Künstlers erst aus verschiedenen Individualitäten zusammensetzen. Der jüngere Holbein, so sehr ihn die Schaffensleichtigkeit seines grossen Talents und seine vielumfassende Befähigung auszeichnet, muss an Wahrhaftigkeit und Unverfälschtheit deutscher Art doch hinter Dürer zurückstehen. Dieser steht an einem dieser entscheidenden Wendepunkte, wie sie zu Zeiten einmal in dem modernen Kunstleben einer Nation sich ergeben, in denen die grossartige Kraft eines Meisters über die Schranken menschlichen Vermögens hinwegtäuscht und es nun scheint, als ob eine rein nationale Kunst sich entwickeln müsste; — in Italien war es Dante, der eine solche vergebliche Hoffnung erregte; — aber es ergiebt sich dann leider bald, auch in Deutschland, dass die moderne Menschheit eines so hohen Aufschwungs nicht fähig ist und unrettbar in die Fesseln des Traditionellen zurücksinkt, oder dem Andrange des von der Zeitwoge herangeschleuderten Fremden unterliegt. — Was konnte Dürer von der im glückseligen Behagen schwimmenden, das reale Lebensgefühl voranstellenden, venetianischen Malerschule des Giov. Bellini in sich aufnehmen? Gewiss sehr wenig von dem zum Ausdrucke seiner Art von Idealismus Taugenden! Sein eigener Stil wurzelt in seiner Natur; und dass er nicht aus dieser heraus konnte, ist der wahre Grund seiner Grösse, aber auch alles dessen, was man an ihm im Vergleich mit den grossen Italienern vermissen muss. Dürer hat mit seinen Bildern ein ähnliches Unglück, wie Michelangelo mit seinen Skulpturwerken, vieles und oft das beste ist zu Grunde gegangen. — Im Jahre 1506 kommt Dürer aus Venedig zurück und nun beginnt die Glanzperiode seines Schaffens. Sein berühmtes Rosenkranzfest (1506) ist aber verloren, ebenso seine 1509 gemalte

Himmelfahrt Mariä. Erhalten sind: sein «Adam und Eva» in lebensgrossen Figuren, vom Jahre 1507, obgleich das Original ebenfalls verschollen, «die Marter der zehntausend Heiligen» (1508) im Belvedere zu Wien, das «Allerheiligenbild» von 1511 im Belvedere zu Wien und das berühmte «Vierapostelbild» in München aus seiner letzten Zeit (1526), von einem so hohen Schwunge der Begeisterung wie keins seiner früheren Bilder. Eine Anschauung von dem ganzen Reichthum seiner künstlerischen Phantasie gewähren erst seine zahlreichen Holzschnittfolgen und Stiche. — Von seinen Ornamenterfindungen, hauptsächlich den grossen Entwürfen einer Ehrenpforte für Kaiser Maximilian und dem Triumphwagen des Kaisers soll weiterhin die Rede sein. — Die Schüler Dürer's warfen sich wieder mehr in das Phantastische und Märchenhafte, dessen auch der Meister niemals ganz ledig geworden ist und man muss wohl zugeben, dass gerade dies Element das damals populärste war. Von Hans Wagner von Culmbach verschiedene Bilder mit einem eigenen Sinne für anmuthige Schönheit gemalt. Heinrich Aldegrever hat immer noch etwas von der Grossartigkeit des Meisters, mit einem guten Theil nordischer Phantastik gemischt und ist hauptsächlich bei der Ornamentik zu erwähnen. Hans Schäufflein, weniger bedeutend, sein Meisterwerk ist der untere Altar der Hauptkirche in seiner Vaterstadt Nördlingen, vom Jahre 1521; das Mittelbild enthält die Beweinung Christi nach der Kreuzabnahme, mit rührendstem Ausdrucke und lebhaftem Schönheitssinn gemalt. Der bedeutendste Schüler Dürer's ist Albrecht Altdorfer; er gestaltet das phantastische Element in angenehm abenteuerlicher Weise, zumal in Betreff der Landschaft. Sein Hauptwerk ist der Sieg Alexander's über Darius in der Pinakothek zu München. Die unzähligen Figuren, der Glanz der Rüstungen, die phantasievolle in's Unermessliche gehende Landschaft mit der strahlenden Hauptgruppe des auf den fliehenden Darius einsprengenden Alexander, bildet ein ganz wunderbares Ganze im echten Geiste der deutschen Frührenaissance. Georg Pens ist das Beispiel eines deutschen Künstlers, der von Dürer in die Schule Raffael's überging und hat besonders in Porträts Ausgezeichnetes geleistet. Mathias Grünewald zu Aschaffenburg muss als ein ausgezeichneter Zeitgenosse Dürer's erwähnt werden. Das grosse für Kurfürst Albrecht von Mainz gemalte Altarwerk, wovon fünf Tafeln jetzt in der Pinakothek zu München, die Bekehrung des Mauritius durch den heiligen Erasmus darstellend, die sechste Tafel befindet sich in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, ist ein Werk von grosser Bedeutung. — Lucas Cranach der Aeltere, 1472—1553, repräsentirt die ursprünglich fränkische, dann sächsische Schule. Seine Bilder zeigen eine naive Lieblichkeit und Heiterkeit der Form und Farbe, welche Dürer nicht hat, dafür fehlt Cranach aber der tiefsinnige Ernst und die Gründlichkeit des grossen Nürnbergers

ganz. Cranach ist der Maler der Reformation. Ein vorzügliches Altarwerk von ihm befindet sich auf dem Hauptaltar der Stadtkirche zu Wittenberg. Im Mittelbilde das Abendmahl, auf den Flügeln die Taufe und die Beichte darstellend, symbolisch für die neue Religionsrichtung. Cranach's Kunstweise zeigt sich von einer anderen Seite in einem Märchenbilde im gothischen Hause des Parks zu Wörlitz. Ein gepanzerter Ritter sinnend auf einem Steine sitzend, vor ihm drei nackte Jungfrauen, zwischen diesen Figuren ein Alter im Harnisch; die Fabel ist nicht zu entziffern. Venusbilder von ihm sind häufig, allerdings ohne die Vollendung eines Tizian zu erreichen. Als Naturalisten gelangen ihm historische Porträts und auch Thierbilder. Sein Sohn, Lucas Cranach der Jüngere, hält an der Manier seines Vaters fest, ist aber noch weicher und süsser. — Die oberdeutschen Schulen sind jedenfalls durch Dürer's Stiche und Holzschnitte beeinflusst, wie alle deutschen Künstler dieser Zeit. Martin Schaffner aus Ulm (arbeitet von 1499—1535) hat zugleich den lebensfrohen Naturalismus der venetianischen Schule in sich verarbeitet. Seine Hauptbilder sind in der Münchener Galerie. Hans Baldung, genannt Grien, aus Gmünd in Schwaben († zu Strassburg 1552). Sein einziges erhaltenes Hauptwerk ist der grosse Hochaltar des Münsters zu Freiburg im Breisgau, eine Krönung der Maria in einer Glorie im Mittelfelde darstellend. Hans Burgmaier von Augsburg (1473—1531) war ein Zeitgenosse Dürer's und mit ihm befreundet. Er steckte noch tief in der Spätgothik und wurde besonders als Zeichner für Holzschnittwerke berühmt. Seine Bilder, sonst nicht besonders werthvoll, zeichnen sich doch durch harmonische Färbung und ausgebildete Modellirung aus. Eins seiner besten Gemälde, jetzt in der Münchener Pinakothek, stellt den heiligen Johannes auf der Insel Patmos inmitten einer südlichen Landschaft vor. Nicolaus Manuel (genannt Deutsch 1484—1530) aus Bern, in späterer Zeit ein Schüler Tizian's, bringt die an die Geistlichkeit gerichtete Satire in seinen Bildern und Zeichnungen zur Geltung. Sein grosser Todtentanz, etwa 1514 bis 1522 an der Kirchhofsmauer des Dominikanerklosters zu Bern in 46 grossen Fresken ausgeführt, ist nur noch in Kopien erhalten. Das Hauptmotiv ist hier nicht, wie bei Holbein, die Ueberraschung durch den Tod, sondern ein fratzenhaftes Spiel des Todes mit dem Leben; der prachtvolle landschaftliche Hintergrund dieser Bilder erinnert an die venetianische Schule. Die rheinischen und westphälischen Schulen dieser Zeit haben keine hervorleuchtenden Meister aufzuweisen. Johann Schoreel, ein kölnischer Meister, ist durch sein Hauptbild «der Tod Mariä» in der Pinakothek zu München hauptsächlich bekannt. Johann von Calcar († 1546 in Neapel) hat aus seiner deutschen Zeit eine Anzahl Bilder hinterlassen. Das Wichtigste sind die Flügel des Hauptaltars der

Kirche zu Calcar, Geschichten des alten und neuen Testaments höchst zart und anmuthig darstellend. — Der grosse deutsche Meister, der am Schlusse dieser Periode noch einmal alles Können in sich vereinigt und bereits in den nächstfolgenden Abschnitt hinüberdeutet, ist Hans Holbein der Jüngere von Augsburg (geboren 1497, stirbt 1543 in London). Aehnlich universell beanlagt wie Dürer, ein ganzer Renaissancemann und entschiedener Naturalist. Seine Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer von Basel, in Darmstadt und Dresden, steht auf der Grenze des Kirchenbildes nach dem historischen Genre hin und seine grossen Leistungen, besonders aus seiner englischen Zeit, sind die historischen Porträts von unübertrefflicher Wahrheit der Auffassung und geistreichen Freiheit der Durchführung. In seiner Charakteristik wird nichts verhehlt, mit einem wahren Behagen scheint der Künstler den Einzelcharakter, wie er wirklich war, dargestellt zu haben. So erscheint bei ihm Heinrich VIII. von England durchaus in seiner echten Gestalt als wollüstiger Despot. Andere Porträts können sich mit denen Lionardo's messen.

Der Dekorationsstil der deutschen Frührenaissance zeigt in den Fällen, wo nicht Italiener, sondern einheimische Meister in Betracht kommen, eine naive Vermischung der Renaissance mit der Spätgothik, von der sich erst Holbein der Jüngere ganz frei macht. Eine schon erwähnte Eigenthümlichkeit dieser Vermischung ist, dass bereits in dieser frühen Periode die von Italien herübergeholten Motive den Charakter der beginnenden Spätrenaissance tragen, wie man dies bereits in Dürer's grossen Ornamentkompositionen, der Ehrenpforte des Kaisers Maximilian (1515) und im Triumphwagen des Kaisers (1522) bemerken kann. Noch mehr ist der Uebergang zur Spätrenaissance bei Holbein bemerkbar, der alle Stadien der bis dahin entwickelten italienischen Kunst durchläuft, allerdings in einer sorglosen unbekümmerten Weise, welche die eigene Freiheit des Schaffens durchaus wahrt. So sind Holbein's Façadenmalereien durchaus ohne Anlehnung an die gleichzeitigen italienischen Werke entstanden; seine Art, die Façaden durch gemalte Architektur-Perspektiven zu vertiefen, gehört ihm allein an und hat wieder den specifisch deutschen Zug einer kühnen Phantastik. Die Polychromie der Spätgothik wird auf die Skulpturwerke dieser Zeit ohne weiteres übertragen, wie dies bereits gelegentlich bei den Grabmälern der Frührenaissance erwähnt wurde.

Das reich entwickelte Kunstgewerbe dieser Zeit erhielt seine Richtung durch die Thätigkeit der grossen Meister. Dürer, wie Holbein, gehören so recht zu den Vertretern einer das ganze Leben umspannenden Kunst, die eine Grenze gegen das Handwerk gar nicht kennt. Das späte Mittelalter hinterliess dem Handwerk eine Tüchtigkeit des Könnens, wie sie später niemals überboten werden sollte. Die Erzarbeiten der Vischer'schen Giesshütte in Nürn-

berg sind bereits erwähnt, unter diesen der Baldachin des Grabmals für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Aschaffenburg vom Jahre 1536. Ein Altar in vergoldeter Bronze vom Jahre 1516 findet sich in Köln in der Dreikönigskapelle des Doms, die Ornamentik in der üblichen Vermischung gothischer mit Renaissanceformen. In den Prachtrüstungen und Waffen übertrifft die deutsche Arbeit die aller übrigen Länder. Das Aetzen in Metall war erst im Anfange des 16. Jahrhunderts zu Nürnberg erfunden, hiermit verband sich eine reiche Tauschirarbeit, das Einschlagen von Flachornamenten in edlen Metallen. Augsburg wurde der Hauptplatz für die Kunstschmiedearbeiten, von hier gingen die kostbaren Rüstungen in alle Länder. Die Werke der Goldschmiedekunst nehmen einen hohen Rang ein und bleiben ebenfalls in den Hauptformen gothisch. Beispiele sind die in dieser Zeit gefertigten Stücke des Lüneburger Rathssilberzeugs, jetzt im Berliner Museum; das Osculum pacis im Kölner Domschatz u. a. Von dem Reichthum der plastischen Holzarbeiten giebt die Wandtäfelung des Kapitelsaals in Münster, von Johann Kupper 1544—1552 im Stil der Frührenaissance ausgeführt, einen bedeutenden Begriff; nicht minder der Holzausbau des Saales im Rupprecht'schen Hause in Nürnberg, hier in Verbindung mit gemalter Polychromie. Eine Anzahl von Schränken und anderen Möbelstücken, meist noch mit spätgothischer Polychromirung, haben sich im Privatbesitz und in den Museen erhalten.

Einen ganz unübersehbaren Schatz künstlerischer Erfindung bieten die Stiche der Ornamentmeister und gewinnen den grössten Einfluss auf das Schaffen der Zeitgenossen und der Folgenden. Um nur einiges zu erwähnen: Dürer (Albrecht), der Triumphbogen für Kaiser Maximilian, 92 Tafeln in Holzschnitt, erste Ausgabe von 1522 und 1523; Flötner (Peter) von Nürnberg, Ornamentstiche, gedruckt in Zürich bei Rudolf Wyssenbach 1549; derselbe die Kopfleisten und Initialen in dem Werke: Imperatorum romanorum omnium orientalium et occidentalium etc. anno 1559. Aldegrever (Heinrich), sehr zahlreiche Ornamentstiche von 1522—1553 herausgegeben; Brosamer (Hans), Kunstbüchlein etc. durch Jansen Brosamer zu Fuld an den Tag gegeben. Dann sind die theoretischen Schriften Dürer's zu beachten: Dürer (Albrecht), Underweysung der messung, mit dem zirckel und richtscheyt, in Linien, ebnen und gantzen corporen. Nürnberg 1525; derselbe De symmetria partium in rectis formis humanorum corporum libri. Nürnberg 1532; derselbe De variatate figurarum et flexuris partium ac gestibus imaginum, Nürnberg 1534; derselbe Pictoris et architecti praestantissimi de urbitus, arcibus, castellisque condendi etc. Parisiis 1535 mit Holzschnitten.

In der Schweiz kam der erste Impuls der Renaissancethätigkeit von deutscher Seite und wurde erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts von

direkten italienischen Einflüssen überflügelt. In Basel findet sich am Portal des kleinen Rathhaushofs um 1540 ein Anklang an oberitalienische Stilisirung, wie sie aber auch in ganz früher Zeit bereits in Deutschland vorkommt.

Die östlichen europäischen Länder kommen derzeit für die Entwickelung der Renaissance noch nicht in Betracht; es ergiebt sich hier eine bedeutende Verspätung der stilistischen Bewegung.

In der Kunst, wie in der Litteratur, zeigt sich in den Niederlanden, mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts, ein breites bürgerliches, auf allgemeinen Wohlstand gegründetes Behagen. Die Verbindungen der Meistersinger, die Rederijker-Kammern wählen an Stelle der alten romantischen, nun mit Vorliebe patriotische und auch satirische Stoffe. Die Renaissance dringt etwa um 1520 ein, macht aber dann bald, besonders auf dem Felde der mit ausserordentlicher Vorliebe gepflegten Malerei, ganz bedeutende Konzessionen an die Nachfolge der Italiener. Die Skulptur, sich an die Malerei anlehnend, ist nur spärlich; aber doch in einigen ganz bedeutenden Werken vertreten und zwar ebenfalls durch die Italiener beeinflusst. Anders verhält es sich mit der Baukunst; in dieser herrscht die Spätgothik noch sehr lange, ähnlich wie in Deutschland, und lässt sich in den Hauptanordnungen von der neuen Richtung wenig stören. Der erzbischöfliche Palast in Lüttich, nach 1505 begonnen, zeigt noch eine ganz ungeschickte Mischung der gothischen mit Renaissanceformen, die Säulen von Franz Borset aus Lüttich sehen aus, als wären sie den Ornamentstichen der deutschen Kleinmeister nachgebildet. Das Gildehaus der Fischer zu Mecheln, nach den Plänen Rombout Keldermans, ist ein ganz spätgothisches Giebelhaus, nur in den Füllungen über den Arkaden äussert sich in der Behandlung der Figurenornamentik der Einfluss der Renaissance. Ein zweites Gildehaus der Fischer «zum grossen Lachs», wie das vorige am Quai au sel in Mecheln, um 1520 von Jan Borremanns von Brüssel erbaut, ist ebenfalls ein Giebelhaus, aber die in Sandstein ausgeführte Façade ist ganz in gedrückte Bogenarkaden auf Säulen aufgelöst. Die dorischen Säulen des Erdgeschosses auf einem Stylobat und über den gedrückten Arkadenbogen Konsolen, welche Verkröpfungen tragen. Im ersten Stock jonische, am unteren Theile des Schaftes verzierte Säulen, im zweiten Stock korinthische Säulen; also schon der ganze Apparat der Frührenaissance. Die Ornamentik, Seefabelthiere mit Figuren, im besten Frührenaissancestile. Unorganisch bleibt hier der, durch ein Hauptgesims mit Balustrade, welches die Façade schliesst, abgetrennte Giebel. Ein Haus am Quai aux Herbes zu Gent, um 1531 für die Schiffergilde erbaut, ist wieder ein spätgothisches in Sandstein ausgeführtes Giebelhaus, nur in den Details und auch da nur in der Flächenornamentik machen sich Spuren der neuen Stilisirung bemerkbar.

Die Stadtwaage zu Deventer von 1528, in der holländischen Art, von Ziegeln mit abwechselnden Hausteinschichten erbaut, ist ganz spätgothisch mit ausgekragten Eckthürmen. Der Perron mit Freitreppe ist erst um Vieles später. Auch in den Niederlanden dauert die Frührenaissance in der Architektur noch lange über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, mindestens bis in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts. Das Rathhaus im Haag (1564—1565) bezeichnet den Höhepunkt der damaligen architektonischen Leistungen. Das Charakteristische ist die gemischte Ziegel-Haustein-Bauweise und die Beibehaltung des Giebels, welcher allmählich eine originelle antikisirende Ausbildung erfährt. — Die Skulptur liefert ein vortreffliches Werk in dem 1495 durch Jan de Baker von Brüssel ausgeführten Grabdenkmal der Maria von Burgund, Gemahlin Kaiser Maximilian's in der Liebfrauenkirche zu Brügge. Im Geiste der Spätgothik, aber von edler Lebenswahrheit in der auf dem Sarkophage liegenden, vergoldeten Bronzefigur der Verstorbenen. Das Grabmal eines Ritters von Oyeghem in S. Jacob zu Brügge, mit den Marmorgestalten der Ehegatten und eines Töchterleins, zeigt die einfache Empfindung der heimischen Kunstweise. Die fast lebensgrossen Statuen Karl's V. und seiner Vorfahren, an dem prächtigen in Holz geschnitzten Kamin im Justizpalaste zu Brügge vom Jahre 1529, sind ein tüchtiges Werk niederländischer Frührenaissance. — Das künstlerische Hauptgewicht dieser Epoche ruht auf der Malerei. Cornelius Engelbrechtsen aus Leyden (1468—1533) ist durch ein Hauptwerk, im Stadthause zu Leyden befindlich, bekannt. Dasselbe war zum Altarbilde bestimmt und zeigt im Mittelbilde die Kreuzigung in weiter Landschaft, auf den Seitenbildern das Opfer Abraham's und die Anbetung der ehernen Schlange, im Untersatze den todten Adam, aus dessen Leibe der Lebensbaum hervorwächst. Das Bild steht nicht hoch, weder im Kolorit noch in der Formgebung. Lucas von Leyden, der fabelhafte Luca d'Olanda der Italiener (1494—1533), führt bereits einen genrehaften Stil in die heiligen Geschichten ein; von den vielen ihm zugeschriebenen Gemälden sind wenige als echt bezeugt, bekannter ist er durch seine Kupferstiche. Der bedeutendste niederländische Maler dieser Zeit ist der Brabanter Quentin Messys von Antwerpen († 1529). Bei ihm löst sich die Strenge der alten Niederländer in eine milde Anmuth der Züge und der Bewegung auf, sein Kolorit ist einfach und licht, auch im Detail fehlt der bisher übliche Prunk. Sein Hauptbild, früher ein Altarbild der Kathedrale zu Antwerpen, jetzt im dortigen Museum, stellt im Mittelbilde eine Beweinung des Leichnams Christi dar, in fast lebensgrossen Figuren, von fast lionardesker Schönheit. Anmuthig heiter wird Messys in seinen Marienbildern; Maria als Himmelskönigin mit dem Christkinde von Engeln umgeben, jetzt im Haag in der Gallerie des Königs; dann ein anderes

Altarblatt in der Peterskirche zu Löwen, welches im Mittelbilde die heilige Maria mit dem Kinde und die Personen der heiligen Verwandtschaft zeigt. Ein flandrischer Meister, Bernhard von Orley (1489—1541), gilt als ein Schüler Raffael's. Sein jüngstes Gericht, in St. Jacob zu Antwerpen, geht bereits in die Absicht auf, dem Beschauer schöne Formen in mannigfaltiger Entwickelung vorzuführen. Johann Gossaert oder Mabuse (1470—1532) wird in seiner späteren Zeit bereits ein Nachahmer des italienischen Manierismus. Michael Coxie (1497—1592), später ein Schüler Raffael's, hat keine besondere Selbständigkeit erworben, er vereinigt in ziemlich äusserlicher Weise die flandrische mit der italienischen Manier. Eine schöne poetische Seite der nordischen Kunst ist die damals zuerst selbständig auftretende Landschaftsmalerei. Joachim Patenier ist noch hart in der Färbung und überfüllt seine Bilder mit allerhand phantastischen Bergformen; dagegen ist Henri de Bles bereits harmonischer und ausgezeichnet in den heimlichen Waldlandschaften, die dann mit einer «Ruhe auf der Flucht» staffirt sind. — Die Innendekoration dieser Zeit ist von üppigster Pracht, besonders in den Holzschnitzereien. Der schon erwähnte holzgeschnitzte Kamin im Justizpalaste zu Brügge vom Jahre 1529, mit seiner zierlichen Renaissanceornamentik, ist davon ein Beispiel. Ein anderes bedeutendes Werk ist das Stuhlwerk der grossen Kirche zu Dordrecht, 1538—1542 von Jan Terwen in Eichenholz geschnitten, in sehr klarer architektonischer Fassung, ohne gothische Reminiscenzen und sehr reicher Frührenaissance-Durchbildung der Ornamentik, an venetianisches anklingend. Holland besitzt in dieser Zeit eine bedeutende Fayencefabrikation in Nachahmung des chinesischen Geschirrs, aber auch in eigenen Kompositionen, durchweg weiss und blau gefärbt; ebenso werden gefärbte Fliesen vielfach zur Bekleidung der Zimmerwände benutzt. In den Niederlanden, wie anderwärts, bildet die Thätigkeit der Kunststecher ein wichtiges Element zur Verbreitung der italienischen Formen; Alaert Claas, Lucas von Leyden und Cornelius Boos waren die ersten, welche den neuen Stil adoptirten. Alaert Claas, Kunststecher, arbeitet zu Utrecht in den Jahren 1520—1555. Sein Stil ist Frührenaissance mit hauptsächlicher Verwendung der Pflanzenranke, er hat auch nach Aldegrever gearbeitet. Der schon genannte Lucas von Leyden, Maler und Kunststecher, zeichnet bereits in einem sehr phantastischen Groteskenstil und bildet somit den Uebergang zur Spätrenaissance.

England war der Tummelplatz fremder Künstler, besonders holländischer Maler; es sollen der Sage nach zu Holbein's Zeit an 150 dort gewesen sein. Das erste Werk der Renaissance in England ist das Monument für Heinrich VII., 1518 in der Abtei von Westminster, von Torrigiano, einem rein italienischen Meister errichtet. Etwa gleichzeitig das Monument der Gräfin Richmond zu

Westminster, ebenfalls nach einer Zeichnung Torrigiano's ausgeführt, der sich dann bald darauf nach Spanien begab. Sonst werden noch an fremden Künstlern genannt: Girolamo de Trevigi, Architekt und Ingenieur, Bartolomeo Penni als Maler, Antonio Toto (del' Anunziata) und als Bildhauer Benedetto da Rovezzano, wieder als Maler der Niederländer Gerard Horenbout. Die englischen Maler scheinen nur im Porträtfach thätig gewesen zu sein, wie Andrew Wright, der Leibmaler des Königs. Die Spätgothik blieb im Ganzen in der Architektur herrschend, auch die dekorativen Bildhauerwerke folgten noch diesem Stile. Noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsteht das Grabmal des Richard Carrew in der Kirche zu Beddington als gothisches Wandgrab; dann der Sarkophag des Thomas Tropnell zu Corsham, der auch als Altar zum Messelesen benutzt wurde. Derselbe war ursprünglich reich bemalt und vergoldet. — Seit 1524 beginnt das Wirken des berühmten Hans Holbein d. J. in England; ihm und Johann von Padua gebührt vor allen der Ruhm, den neuen Stil in England einheimisch gemacht zu haben. Im Jahre 1549 entstand der Entwurf für das alte Somerset-House durch Johann von Padua. Dieser führte manche Eigenheiten der frühen venetianischen Renaissance ein, doch nicht ohne bedeutende Veränderungen. In dieser Zeit sind die Italiener die zahlreichsten und vorherrschendsten Meister, auch Holbein arbeitet jetzt ganz im Sinne der besten italienischen Hochrenaissance. Seine Arabesken sind Nachahmungen des Cinque-cento-Stils; in seinen verzierten Metallarbeiten, welche mit denen Cellini's in Parallele zu stellen sind, zeigt sich eben wie bei diesem der Beginn des Barocko's. Im Jahre 1540 liefert Holbein den Entwurf zur Decke der königlichen Kapelle im Palaste von St. James, ganz entsprechend den prächtigsten Mustern zu Venedig und Mantua. Im Jahre 1554 stirbt der grosse deutsche Meister an der Pest, im ersten Regierungsjahre der katholischen Maria. Von Uebertragungen der Renaissanceformen durch die Kunststecher sind zu nennen: Bergamo (Stefano da) Wood-Carvings from the Choir of the Monastery of St. Pietro at Perugia 1535. (Im raffaelischen Dekorationsstile.) —

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts hob die weltgeschichtliche Bedeutung Englands an; und dem frischen Lebensgefühl dieser Periode entsprechend, gab man ihr die Devise «des lustigen Altengland's» (Merry Old-England). Der humanistische Idealismus brachte in dieser Zeit litterarische Werke hervor, wie Thomas Morus, Utopia 1515, das Ideal einer neuen Gesellschafts-Verfassung nach Platon. Die Nachahmung der Italiener in der Litteratur vertritt Sir Thomas Wyatt mit seinen Liedern und Balladen.

Durch seine südliche Lage, sowie durch Sprache und Sitten, tritt Spanien in einen gewissen Gegensatz zu den eben in Betracht gezogenen nördlichen Ländern; aber es hat zugleich eine viel stärkere gothische Tradition wie Italien.

Eine andere Besonderheit Spaniens bildet die arabische Herrschaft, die erst am Ende des 15. Jahrhunderts (1492) in Granada, ihrem letzten Zufluchtsorte, gestürzt wird. Die christliche Litteratur war am Anfange des 16. Jahrhunderts noch eine durchaus nationale, erst unter Karl V. geht Juan Boscan Almogaver zur Nachahmung Petrarca's über. Portugal geht ganz mit Spanien parallel. Die Kirche St. Cruz zu Coimbra, (1495—1521) von französischen Architekten erbaut, zeigt den Stil der dekorationslustigen Spätgothik. Erst unter der Weltmonarchie Karl's V. drang die italienische Renaissance in Spanien ein. Im Jahre 1527 wurde als Anbau an die maurische Alhambra ein neues Renaissanceschloss begonnen, bis 1561 fortgesetzt, aber dennoch unvollendet gelassen. Dasselbe gehört wegen seiner Detaillirung bereits in die Spätrenaissance. Die Architekten waren Spanier, Machuca und Berruguete, wie denn überhaupt die Renaissance hier sofort durch einheimische Künstler, welche theilweise selbstständige Studien nach der römischen Antike gemacht hatten, in Angriff genommen wurde. Ein ebenfalls berühmter maurischer Bau, die Moschee zu Cordova, nun in eine christliche Kirche verwandelt, erhielt auf Beschluss des Kapitels im Jahre 1528 einen Renaissanceeinbau durch den Architekten Herman Ruiz. Ein Chor und ein Sanktuarium wurden mitten in dem alten Gebäude errichtet. Das bedauernswerthe Unternehmen, von Karl V. getadelt, blieb dann liegen und wurde erst hundert Jahre später vollendet. Bei Diego de Siloë, im Bau der Kathedrale von Granada (1529), ist eine Anlehnung an römische Architektur zu bemerken. Alonso de Covarrubias erbaut das Portal der Hauptfaçade am Alcázar von Toledo. Pedro de Valdelvira, die Kathedrale von Jaen, Diego Riaño den Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla, Castañadas und Vallejo den Triumphbogen für Fernan Gonzalez in Burgos, Villalpando nach römischen Studien die Treppe des Alcázar von Toledo, Juan de Toledo, der Meister des viceköniglichen Palastes in Neapel, baut in Madrid die Façade der Kirche de las Descalzas Reales. In den Jahren 1531—1533 führen Alonso de Covarrubias und Alvaro Monegro den Eingang der neuen Kapelle in der Kathedrale zu Toledo im Renaissancestile aus. Als ein schönes Werk der Holzschnitzerei ist das Stuhlwerk im neuen Chor der alten Moschee zu Cordova zu erwähnen, in zehn Jahren von Piedro Diego Cornejo mit vollendeter Meisterschaft gearbeitet. Sonst bewahrte die dekorative Skulptur hier denselben Charakter einer naiven Vermischung des Spätgothischen mit den Elementen der Renaissance, mindestens bis in die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts. Das erste, in reiner Renaissance ausgeführte Werk, das Grabmal Ferdinand's und seiner Gemahlin Isabella in der Kirche des Schutzengels zu Granada, ein grosser Marmorsarkophag, auf dessen Deckel die Statuen der Verstorbenen ruhen, ist vermuthlich von einem Italiener ausgeführt. Das Monument des

Infanten Don Juan, in der Thomaskirche zu Avila, wurde sogar nach Zeichnungen des Domenico Alessandro Florentin in Italien gearbeitet. Giovanni da Nola, der grosse neapolitanische Dekorations-Bildhauer, führte das Grabmal des Herzogs von Cardona († 1532) für die Franziskanerkirche zu Belpuch in Arragonien aus. Alvaro Monegro und Alonso de Covarrubias schlossen sich dem neuen Stile in dem Monumente für Enrique II. in der Kathedrale von Toledo an. — Die spanische Malerei im Anfang des 16. Jahrhunderts wird von der italienischen beeinflusst, wenn auch Luis de Morales, el Divino (1509 bis 1590), der spanische Dürer, wie er wohl genannt wird, niemals in Italien war. Bedeutend ist Morales im Ausdruck eines speciell spanischen, gewaltsamen religiösen Affekts, der das Leidende, Bekümmerte, den Schmerz des dornengekrönten Christus, oder den Jammer der Mater dolorosa mit Vorliebe hervorhebt, ganz verschieden von den anmuthigen Andachtsbildern des Perugino. Im Louvre zu Paris sind von Morales eine Kreuztragung, ein Eccehomo und eine Pietà; im Museum zu Madrid Bilder ähnlichen Inhalts; auch in der Kathedrale und anderen Kirchen von Badajoz. Zwei vortreffliche spanische Maler dieser Zeit, Pablo de Aregio und Francesco Neapoli folgen dem Vorbilde Lionardo da Vinci's in ihren Bildern des Hochaltars der Kathedrale von Valencia (1506). Die Apostelgestalten in einem dieser Bilder sind ganz im Geiste des Abendmahls zu Mailand behandelt. Herman Yañez, um 1531 arbeitend, soll ein Schüler Raffael's sein, ahmt aber ebenfalls den Lionardo nach. Seine Hauptwerke befinden sich zu Cuenca.

Ueberblickt man noch einmal die Resultate der unter italienischem Einflusse in den übrigen europäischen Ländern in den ersten fünfzig Jahren seit dem Eindringen der Renaissance erfolgten Kunstentwickelung, so findet man, dass die Eigenart dieser Länder, besonders der nordischen, keineswegs aufgehoben und in eine unbedingte Nachahmung der Italiener ausgeartet ist. Im Gegentheil; es entstehen nur da, wo die Spätgothik noch in kräftiger Blüthe steht, Werke von grosser, allgemeiner Bedeutung. Allein aus dieser gesunden, überlegten, den nordischen Geist in der Hauptsache bewahrenden Kunstweise, welche von dem fremdher Eingeführten nur einzelne Elemente in entsprechender Umbildung aufnimmt, entspringt das künstlerische Wesen, welches, in jedem Lande verschieden, jedesmal mit Recht als «nationale Renaissance» bezeichnet wird. Das fahrende Volk der italienischen Künstler hinterlässt in den transalpinischen Ländern manches schöne Werk von lokaler Bedeutung und Folgewirkung, aber es sind immer nur einheimische Künstler, denen es gelingt, dem vollen Ausdruck der besonderen Volksphantasie Entsprechendes zu schaffen und fortzubilden. Auf dem Gebiete der Architektur sind es in dieser Periode die Profanbauten, welche den Höhepunkt des Erreichten darstellen,

und zwar gehört das Hauptwerk, das grossartige Schloss Chambord von Meister Pierre Nepveu, Frankreich an. Das Schloss gehört gewissermassen zu den Schöpfungsbauten, indem es in seiner Art, in der Verbindung des mittelalterlichen Feudalbaues mit den antiken Formen, ein Unübertroffenes darstellt, und deshalb bis auf die modernste Zeit hinab als Anknüpfungspunkt gedient hat. Es ist ganz charakteristisch, dass ein Profanbau die beste Architekturleistung der Epoche ist und dass der neue Stil auf den Kirchenbau vorläufig fast gar keinen Einfluss hat. Die christliche Tradition kann an den vom Humanismus aufgebrachten Formen, an einer Nachahmung der Antike, welche noch als bewusster Gegensatz zur Romantik auftritt, keine Genüge finden. — In Deutschland liegen die grossen Leistungen, welche neben der höchsten Blüthe der italienischen Hochrenaissance ihren eigenthümlichen Werth behaupten, auf dem Felde der Malerei. Dürer und Holbein sind die grossen Meister, mit denen die heutige Kunst noch zu rechnen hat. An Dürer's Tiefsinn, an seiner deutschen Treue und Wahrheit in der Wiedergabe der Idee, wird man sich immer erquicken und bei ihm, im Gegensatze zu einer akademischen, dem Volke fremdgewordenen Kunst, den Schlüssel zum Geheimniss des echt Volksthümlichen suchen müssen. Holbein ist besonders der Ausgangspunkt unserer neuesten kunstgewerblichen Bestrebungen geworden. Irgend welche gesetzlich abzuleitende Gründe für den grossen Vorzug, den die deutsche Malerei der ersten Renaissanceperiode vor der sonstigen nordischen geniesst, sind nicht anzuführen. In diesem Falle tritt das allein Massgebende der schon weiter oben betonten Einzelwirkung des einzelnen genialen Meisters klar zu Tage und wirft ein scharfes Licht auf die Art, wie sich das Neue in der Kunst von jeher entwickelt hat. Man hat gelegentlich, halb tadelnd, auf das Uebergewicht des Individuellen in der späteren italienischen Kunst hingewiesen und bemerkt, dass sich in Folge desselben die Kunstgeschichte in Künstlerbiographien auflöse, aber das hiermit gegebene Element der zufälligen individuellen Begabung einer allerdings immer im Hauptrahmen der geistigen Zeitströmung bleibenden Originalität, bildet wirklich den Normalzustand einer kräftig vorschreitenden Kunst, und nicht das Schule machende, die Fächer zum System ausweitende Nachtreterthum. — Von originellen Anfängen, die sich erst in der späteren Periode zur Vollendung auswachsen, ist noch die Landschaftsmalerei der Holländer zu nennen, als eine Gattung, die jetzt zum ersten Male für sich den Ausdruck tief poetischer Empfindung erreicht.

DIE SPAETRENAISSANCE.

Fig. 1. Büste Michelangelo's von Lorenzi
(nach seinem Grabmal in S. Croce in Florenz.)

ALLGEMEINE UEBERSICHT DER EPOCHEN.

So etwas wie Ehrfurcht muss wohl Jeden überkommen vor der unversiegbaren Schaffenskraft des Menschengeistes, wenn er die Kunst auf ihrem Wege bis zu der schwindelnden Höhe begleitet hat, in der sie am Anfange des 16. Jahrhunderts gipfelt und nun, da kein Ausweg mehr möglich scheint, als der jähe Absturz, weil weder ein Beharren noch eine Steigerung möglich ist, dennoch wieder eine unendliche vielfach verschlungene Kette originaler Neubildungen vor sich sieht. Dies scheinbar Unmögliche bewirkt das Inslebentreten eines neuen Ideals, des malerischen Prinzips, welches, alle Zweige der bildenden Kunst durchdringend, als mächtige Ursache eine Epoche frischer Entwickelung einleitet und, mit elementarer Gewalt die Fesseln der Tradition sprengend, nie geahnte Blüthen zur Entfaltung bringt. Nur in Italien, dem die Renaissance kein künstlich eingepropftes Reis war, sondern ein natürlicher aus dem Stamme der nationalen Ueberlieferungen herauswachsender Zweig, nur aus der hier fertig und hoch vollendet dastehenden Kunstweise

konnte die Umbildung zu der Stilart, die wir Spätrenaissance nennen und welche die Entwickelungsstufen des Barocks bis zur Neuklassik in sich begreift, erfolgen.

Dem modernen Geiste entsprechend, der jeder kraftvollen Individualität ihren eigenen Weg gestattet, war es «ein» Mann, der grosse Florentiner Michel Angelo Buonarroti, der das Riesenwerk zunächst auf seine eigenen Schultern nahm und das neue Kunstprinzip in alle Gebiete des Schaffens einführte. Nicht aus theoretischer, aber aus tiefer philosophischer Ueberzeugung, in einem alle Nebenrücksichten beiseite setzenden leidenschaftlichen Streben nach Verwirklichung und Lösung der einzig wahren Probleme einer Kunst, deren Genügen aus der bewussten Freude an der sinnlichen Erscheinung einer hohen Natur fliesst, geht Michelangelo titanentrotzig daran, die bisherige Kunstwelt aus den Angeln zu heben. Der Anspruch auf unbedingte Freiheit der künstlerischen Phantasie, das ausschliessliche Beachten rein dem Kunstkreise angehörender Absichten verbleibt seiner Schule als Vermächtniss ihres Gründers und unterscheidet sie sehr zum Vortheil von manchen neuesten Schulen, welche schattenhaft aschgrauen Theorien folgend, den Genuss an der realen Erscheinungswelt erst auf dem Umwege des Begriffs herausdestilliren; wie denn beispielsweise Neugriechen und Neugothiker die konstruktive Zweckmässigkeit als alleinigen Urgrund der Kunstform hinstellen möchten. — Die Spätrenaissance löst die Stilfrage in poetisch-künstlerischem Sinne, sie sucht einzig nach dem richtigen Gedanken, um dem realen Stoffe das ideale Gepräge der Zeit aufzudrücken und dies Streben ist ihr für verschiedene Zeiten und verschiedene Völker ganz meisterhaft gelungen.

Die Spätrenaissance wird deshalb mehr als irgend eine andere vorhergehende Stilform zur universellen Kunst. Wenn in antiker Zeit alle Kultur um das Becken des Mittelmeers gravitirt, im Mittelalter nur Europa und Westasien in Betracht kommen, so werden jetzt bald alle Welttheile in geistigen Bezug gebracht. In der That ist die Spätrenaissance der erste Kunststil, der sich über die ganze Erde verbreitet; in den neu entdeckten Kontinenten mindestens soweit, als der kolonisirende Schritt des Europäers vordringt. Aber die Universalität der Spätrenaissance artet nicht in Uniformität aus, sie versteht zu spezialisiren; da ihr die Freiheit der Phantasie und der Ausdruck des Zeitgeistes unverbrüchliches Prinzip ist, so gewinnt sie eine hinreichende Beweglichkeit, um mit den verschiedensten geistigen Strömungen in Kontakt zu bleiben und den Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Nationen gerecht zu werden. — Erst in neuester Zeit wieder, seit man es aufgegeben hat nach einer allgemein gültigen Muster-Zwangsjacke für die Kunst zu suchen, und nach dem frägt, was jede Nation an Unterscheidendem für sich geleistet hat, muss man

ganz natürlich zur Spätrenaissance zurückkommen; denn die besten Leistungen aller nationalen Renaissanceepochen gehören in ihr Gebiet. Uebrigens steht das Hervorheben der nationalen Besonderheiten, welches man als einziges Mittel um der Kunst neue Nahrung zu geben erkannt hat, durchaus in keinem unlösbaren Gegensatze zur Bildung eines Weltstils, zu einem Ziele, nach dem der moderne Geist zu drängen scheint. Vielleicht, dass die Besonderheiten einst zu Schulnuancen heruntersinken; aber vorläufig hat es damit noch gute Wege, die Unterschiede im Denken und Fühlen der Nationen sind vorläufig noch zu gross, um nicht deutlicher erkennbare Spuren in der bildenden Kunst zu hinterlassen.

Den ersten Abschnitt der italienischen Spätrenaissance (1530—1580) füllt Michelangelo mit seinen Zeitgenossen und direkten Nachfolgern ganz aus. Michelangelo's Einfluss auf die Umgestaltung der Architektur ist eigenthümlich bedingt durch den Umstand, dass er kein schulmässig gebildeter Architekt war und deshalb in seinen Bauwerken, was die Einzelheiten anbelangt, Profile und dergleichen, die ihn wenig interessirten, keineswegs mustergültig ist. Er wird «unrein», wie die Puristen sagen, wenn er die fremde Autorität der Antike, die Verhältnisse der vielstudirten und als unerlässlicher Kanon hingestellten Ordnungen verlässt; aber diese stilistischen Freiheiten sind gewollt und enthalten die Keime des Neuen. Wie er in seinen Figuren mit den Proportionen des menschlichen Körpers oft frei genug schaltete, um das ihm vorschwebende Höchste, sogar das übermenschlich Dämonische zu erreichen, so wollte er es auch in der Architektur; die Massen sollten ihre eindringliche Sprache sprechen, unbeirrt von irgend welchen antiken Regeln. Für das Gelingen dieser Absicht Michelangelo's ist die allerschönste Kontur seiner Kuppel von St. Peter ein vollgültiger Beweis. — Vignola, der schulgerechteste Architekt, gehört einmal als Complement zu Michelangelo und dann als für die Folgezeit massgebender Theoretiker in diesen Kreis. Palladio sucht noch das Wesen der Antike nach vitruvianischer Regel ins Moderne zu übersetzen, muss aber der Freiheit seiner Erfindungen wegen und weil dieselben schon die Keime zu der spätesten Phase der Spätrenaissance, dem Klassizismus am Ende des 18. Jahrhunderts, vorbilden, zu den Meistern der Spätrenaissance gezählt werden. Direkte Schüler Michelangelo's waren: Vasari und Ammanati in Florenz, dann Alessi, der Baumeister des modernen Genua, Pirro Ligorio und Giacomo della Porta in Rom. — In der ganzen Bildhauerei der Spätrenaissance ist Michelangelo wie der erste, so auch der grösste, die ganze erste Entwickelungsfolge zeigt neben ihm keinen grossen selbstständigen Meister. Montelupo und della Porta sind nur die von seinen Ideen erfüllten Schüler, arbeiten sogar meistens nach seinen Entwürfen. Sogar sein florentinischer Nebenbuhler und wider-

williger Nachahmer Bandinelli folgt, allem Sträuben zum Trotz, dem Triumphwagen des grossen Meisters und Cellini gewinnt nur in der dekorativen Skulptur eine eigene Bedeutung. — Die Nachfolge der Malerschulen, welche in der Bildhauerei der Spätrenaissance zum Prinzip wird, zeigt sich bereits in Vincenzo Danti, einem anderen Florentiner, und in den Schülern J. Sansovino's, Girolamo Campagna und Danese Cattaneo, welche ihre Motive den Deckenbildern der Sistina oder den Malereien der späteren Venetianer entnehmen. Die Neapolitaner, Giovanni da Nola an der Spitze, sind in ihren Schöpfungen flacher und dekorativ befangener. Prospero Clementi in Reggio gehört zu den direkteren Nachahmern Michelangelo's, ebenso Bart. Ammanati in Florenz, letzterer nur äusserlich im Sinne eines Bandinelli. Ein vortrefflicher Nachahmer Michelangelo's und zugleich der erste grosse Dekorator der Zeit, der es verstand die Bildhauerei zu grosser einheitlicher Wirkung mit der Architektur zu verbinden, ist der Flamänder Giovanni da Bologna. In dieser Art gehören besonders seine Brunnengruppen zu den schönsten Schöpfungen einer grossartig dekorirenden Bildhauerei. Sein in die Lüfte entschwebender Merkur und seine Reiterfigur Cosimo's I. zählen überhaupt zu den vorzüglichsten modernen Skulpturwerken. — Auch in der Malerei hatte Michelangelo durch seine gewaltig imponirenden, gedankentiefen und zugleich architektonisch richtig abgestuften Gewölbmalereien in der Capella Sistina des Vatikans, sowie durch sein ebendaselbst befindliches Wandfresko «das jüngste Gericht», seine jede traditionelle Schablone verschmähende Schöpferkraft bewiesen, und damit das Fundament für eine neue Entwickelung gelegt. Indess zehrt zunächst die Skulptur von den in den Malwerken Michelangelo's unerschöpflich ausgebreiteten Ideen und Motiven. Die Malerei der Spätrenaissance geht zunächst von dem Vorbilde Coreggio's aus, von seinen zum ersten Male die reale Untensicht gebenden Glorien, von seiner räumlichen Verwirklichung des Ueberirdischen und entwickelt auf Grund dieser Neuerungen ebenfalls einen bis dahin unbekannten malerischen Stil. Das Beiseitelassen des kirchlich Traditionellen hatte Coreggio mit Michelangelo gemein, aber seine künstlerische Absicht ging nicht auf das Gewaltige, sondern auf die höchste Anmuth, die in ihrer Art ebenfalls dämonisch wirkt. Auch die späteren Venetianer, Paolo Veronese an der Spitze, brachten eine neue Seite des beginnenden Naturalismus hinzu, in dem Abschütteln der historischen Fesseln, in ihrem Ideal, welches darauf hinausging, in jedem Ereignisse eine in ungehemmtem Jubel geniessende Menschheit zur Darstellung zu bringen. Gleichzeitig beginnt, hervorgerufen durch die weiten Raumschöpfungen der Baukunst der Spätrenaissance, eine neue Schule der Monumentalmalerei, von den Brüdern Zuccaro vertreten, welche sich bemüht, den hierdurch hervorgerufenen Ansprüchen an eine

prachtvolle Dekoration zu genügen. Dass diese Schule endlich der Schnellmalerei huldigen und damit bei der geforderten grössten Leichtigkeit des Produzirens etwas von der Gewissenhaftigkeit der Detailbildung einbüssen musste, darf man kaum erstaunlich finden; dieser Mangel ist als nothwendige Voraussetzung ihrer erstaunlichen Leistungsfähigkeit hinzunehmen. — In der Dekoration, diesem allen Zweigen der bildenden Kunst gemeinschaftlichen Felde, macht die von der Antike abgeleitete Groteske einer anderen Art zu verzieren Platz. Der Rahmen gewinnt an selbständiger Bedeutung und bildet sich zunächst als architektonischer Einschluss des Mittelfeldes zur Cartouche um, zu einem neu erfundenen Gliede des dekorativen Systems. — Unleugbar gewinnen jetzt die Bauten an harmonischer Einheit des Stils, denn die Dekoration folgt weit mehr als früher den an das Gesammtbild zu stellenden Forderungen. In die Skulptur führen die Bildhauer Cellini und Giov. Bologna, zum Ersatz für das einigermassen verdrängte vegetabilische Rankenwerk, die Masken und Fabelthiere ein, und zwar mit einem bis dahin unbekannten Humor. Die grossen Stuckatoren nehmen das Motiv der neuen, mit figürlichen Zuthaten geschmückten Rahmbildung auf und bereiten der dekorirenden Malerei die festbegrenzten Felder, auf welche sie nun zum Vortheil der architektonischen Gesammtwirkung beschränkt bleibt. — Nicht minder profitirt das Kunstgewerbe von diesen neuen plastisch dekorativen Elementen, und für das weite Gebiet der Prachtgeräthe und Gefässe bleibt nach dem Vorgange Cellini's der jetzt gefundene Stil für alle Folgezeiten massgebend.

In Frankreich findet der Stil der Spätrenaissance durch die von Rosso und Primaticcio gegen 1532 begründete Schule von Fontainebleau Eingang, fast gleichzeitig mit der in Italien erfolgten Umbildung der Formen. Diese Epoche der französischen Kunst, während der Regierungszeiten Henri II., Charles IX. und Henri III. dauernd, von den Franzosen selbst vorzugsweise als Zeit der «nationalen Renaissance» bezeichnet, könnte auch insgesammt als Epoche der Catharina de' Medicis benannt werden; denn diese, die Kunsttraditionen ihrer Familie fortsetzende Florentinerin, als Gemahlin Henri II. im Jahre 1533 nach Frankreich kommend, starb erst 1588 und übte fortdauernd den mächtigsten Einfluss auf die Entwickelung der Künste. Es ist vermuthlich das Verdienst dieser Frau, wenn in Frankreich die Fortbildung der Renaissance einen so energischen Verlauf nimmt, wie in keinem anderen der nordischen Länder. Die grossen und zahlreichen Schlossbauten dieser Zeit streifen bereits ganz den gothischen Charakter ab; und die südlichen Formen, wie die terrassenförmigen Abschlüsse der Baumassen, kommen durch die unter Michelangelo's Einflusse stehenden Künstler der Schule von Fontainebleau in fast übertriebener Weise zur Geltung. Indess macht sich das national französische Element doch

wieder geltend; denn obgleich der gothische Spitzgiebel niemals wieder zum Vorschein kommt, so findet der nordische Charakter in der Wiederaufnahme der steilen Dachformen, in der besonders betonten Ausbildung der hohen Rauchessen, in der innigen Verbindung der Façade mit dem Dache selbst durch in dieses einschneidende Aufbauten, wie Dachluken und Flachgiebel, dennoch einen entschiedenen Ausdruck. Ein ganz originell französischer, die Hauptanordnungen beherrschender Zug giebt sich in der Auflösung der Baumassen in einzelne Pavillonbauten zu erkennen und schliesslich gewinnt auch das Detail durch die französischen Renaissancekünstler Bullant, Lescot, Goujon, de l'Orme ein specifisch nationales Gepräge. In dieser Periode steht in Frankreich die Baukunst voran unter allen Zweigen der bildenden Kunst, und besonders erreicht die architektonische Dekorationskunst, welche Skulptur und Malerei zur Mitarbeiterschaft heranzieht, einen sehr hohen Grad der Vollendung. Gelegenheit dazu gab eine ganz kolossale Baulust, die sich durch die fortdauernden bürgerlichen Kriege nicht beirren liess. In der Zeit von 1515 bis 1570 wurden allein etwa vierundzwanzig Schlösser von der Bedeutung Chambord's und Anet's gebaut. — Auf die französische Skulptur übte Primaticcio, der Hauptmeister von Fontainebleau, einen nachhaltigen aber unvortheilhaften Einfluss. Derselbe gehörte als Bildhauer zu den manierirten äusserlichen Nachfolgern Michelangelo's; er bildete seine Figuren überschlank und in gesuchter Grazie. Auf diesem falschen Wege folgten ihm seine französischen Nachahmer Goujon und Pilon und erreichten deshalb in der Freiskulptur nicht mehr, als etwa die Höhe eines Cellini. Indess sind diese Meister in der dekorativen Bildhauerei ganz vortrefflich und zeigen im Zusammengehen mit der Architektur einen hohen Grad der Vollendung, wie es ihre Reliefarbeiten und die bekannten Karyatiden des Goujon im Schweizersaal des alten Louvre erkennen lassen. Auch in der Malerei übertragen die Männer der Schule von Fontainebleau, Rosso, Primaticcio und dell' Abbate ebenfalls eine neue Richtung. Rosso besonders erscheint durch seine zahlreich angebrachten Verkürzungen als unter dem Einflusse Michelangelo's stehend, während Primaticcio mehr als Nachfolger Giulio Romano's auftritt. Die Franzosen Cousin und sein Schüler Fréminet folgen entschiedener dem Rosso; denn das «Weltgericht» des ersteren im Louvre zeigt eine Anhäufung von Aktstudien in der äusserlichen Nachahmung der michelangelesken Manier, wie sie etwa der gleichzeitige Franz Floris in den Niederlanden übte. Die Kleinkünste und das Kunstgewerbe gelangten in dieser Periode der französischen Kunst zu bedeutender Blüthe. In Gauthier erhielt Frankreich seinen ersten bedeutenden Kupferstecher, in Bernhard Palissy seinen ersten grossen Fayencekünstler. Hieran schliessen sich die mustergültigen Fayencen des Schlosses

Oiron in Poitou, die in ihrer Art nicht wieder erreichten Limogeemaillen des Pierre Courtois für das Schloss Madrid. Auch der Bronzeguss liefert bedeutende Arbeiten und die Kunsttischlerarbeiten dieser Zeit sind unübertrefflich. Die französische Kunst erhält in dieser frühen Zeit bereits ein so überwiegend klassisches Gepräge, von dem sie niemals wieder freigeworden ist; wie es ähnlich in keinem anderen nordischen Lande vorkommt und sich auch nirgends anders so konsequent fortsetzt. Man hat deshalb gelegentlich die französische Renaissance als eine sklavische Nachahmung der Antike getadelt, aber dieser Vorwurf geht offenbar zu weit, obgleich man vielleicht bedauern muss, dass die originelleren Bestrebungen der echt nationalen Frührenaissance unter Franz I. in ihrer Fortbildung durch das Eintreten der ersten Klassik unter Henri II. abgeschnitten wurden.

Ganz verschieden von der französischen gestaltet sich in derselben Periode die deutsche Kunstentwickelung; obgleich auch diese durch die italienische Spätrenaissance bedingt wird, so bleibt doch der fremde Einfluss im Allgemeinen mehr auf das äusserlich Dekorative beschränkt. Die Hauptanlage der deutschen Bauten bleibt noch immer gothisch und behält den charakteristischen Spitzgiebel, der nur mit Renaissancedetail versehen wird; ebenso behält der nordisch eigenthümliche Erker den durchaus mittelalterlichen Aufbau, allerdings mit einer zierlichen Renaissanceskulptur umhüllt. In Deutschland sind es weniger die grossen fürstlichen Schlösser, als die bürgerlichen Wohnhausbauten, welche den eigentlichen Stil der Deutsch-Renaissance zur Ausbildung bringen und zwar in verständiger Schlichtheit wegen des Vorwiegens des bürgerlichen Elements. Während es sich früher oft um fremdartige Renaissance-Dekorationstücke gehandelt hatte, welche gothischen Gebäuden eingesetzt wurden, kommen jetzt ganze in sich harmonische Werke des neuen Stils zur Ausführung, und damit wird der direkte italienische Einfluss schwächer, als er jemals zur Zeit der Frührenaissance war. — Namen von grossen Meistern der Kunst dieser Epoche sind allerdings in Deutschland nicht so häufig als in Italien und in Frankreich, wegen des schon oben hervorgehobenen, meist bürgerlichen Charakters der Bauten. Der Eintritt der Stilveränderung verspätet sich in Deutschland, denn erst in den fünfziger Jahren des 16. Jahrh. machen sich an den Werken der dekorativen Skulptur, an Altären und Grabmälern die Formen der Spätrenaissance mit Voluten, Cartouschen, durchschnittenen Giebeln und dergleichen geltend, während die reine Pflanzenarabeske allmählich verschwindet. Etwa ein Jahrzehnt später zeigen auch die Bauten denselben veränderten Stil, obgleich das gothische Masswerk noch oft daneben in Anwendung bleibt. Eine sehr eigenthümliche Stellung beansprucht in dieser Periode der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, Ende der sechziger Jahre ausgeführt, über dessen Urheberschaft

Bayerische Staatsbibliothek München

nichts Sicheres ermittelt ist. Der Bau ist ganz im Geiste der aus Italien herübergebrachten Spätrenaissance erfunden; aber in einer originellen nordischen Fassung, so dass an einen italienischen Architekten nicht zu denken ist. Vielleicht war der Bildhauer Alexander Colin aus Nürnberg (nicht aus Mecheln) der Erfinder; denn die Ornamentik des Hauptportals zeigt die Cartousche in freier phantasievoller Verbindung mit Blattwerk und Figürlichem, ohne die Spur eines Anklangs an die trockene niederländische Beschläge-Ornamentik. An der Grenze der Epoche, den Uebergang zum nordischen Barockstile bildend, stehen Wendel Dietterlin und Elias Holl. Der Erstere, als Ornamentiker, zeigt sich in seinen bekannten Stichen bereits ganz in einer fessellosen Phantastik; während der Baumeister Elias Holl in Augsburg sein berühmtes Rathhaus, abgesehen von dekorativen Einzelheiten, noch ganz in den festen, klar abgewogenen Formen der Spätrenaissance errichtet. Die deutsche Bildhauerei der Epoche findet ihre Bethätigung, wie schon früher, an den Grabmälern. Das grossartige Denkmal für Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck wird erst jetzt von dem schon genannten Alexander Colin vollendet. In München und Augsburg herrschen die Holländer aus der Schule des Giovanni da Bologna, der berühmte Hubert Gerhard und Peter de Witte, der Maler und Dekorationskünstler, und bringen ausgezeichnete Werke zu Stande. Dagegen erscheint die deutsche Malerei sehr dürftig und unter den Meistern dieser Zeit befindet sich kein einziges grosses Talent. Auch an wahren Mäcenaten ist Mangel, wie denn Kaiser Rudolf II. seine Kunstliebe bereits als Sammler der Werke älterer Meister und nicht mehr durch neue Aufträge beweist. Die grossen Leistungen eines Dürer und Holbein scheinen ganz in Vergessenheit gerathen zu sein, nur die Porträtmalerei findet an den Höfen einige Schätzung. Der kunstliebendste Hof war damals in München, hier malten Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer in der Weise der späteren Venetianer und ebenfalls der Niederländer Peter de Witte. Der Letztere kommt auch in seiner Stellung als Kunstintendant für die Gesammtordnung der Bauten in Betracht; sein Einfluss erstreckt sich zugleich auf Architektur, Bildhauerei, Malerei und Dekoration. Der Bronzeguss findet hauptsächlich in München, Augsburg und Nürnberg tüchtige Vertreter. Die Arbeiten in Edelmetall, besonders grosse silbervergoldete Pokale, werden durch den nürnberger Meister Wenzel Jamnitzer in besonders prachtvoller Weise ausgeführt. Die Kunststecher de Bry, Amman, Wechter und Flynt verbreiten in Deutschland die Ornamentmotive der Spätrenaissance; ebenso Wenzel Dietterlin, dessen phantastische Erfindungen bereits grösstentheils dem Barockstil angehören. In der Dekoration macht sich zugleich eine reiche Polychromie als Erbtheil aus der Spätgothik geltend und verleiht den Werken der Stein- und der Holzskulptur lebensvollen Ausdruck und erhöhten Glanz.

Die schweizerische Kunstrichtung dieser Zeit schliesst sich zwar enger an Italien an, als dies mit der deutschen der Fall ist; aber sie nimmt doch nicht die strenge französische Klassizität an. In den dekorativen Werken, wie in den berühmten Oefen, gehen die Meister der Schweiz ganz mit der deutschen Richtung parallel.

In der Baukunst der Niederlande macht sich, ähnlich wie in Deutschland, eine Verspätung im Eindringen der Renaissance bemerkbar; denn diese tritt in den Niederlanden erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts schöpferisch auf und steht deshalb, mindestens was das Ornament anbelangt, sofort unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissancekunst. Man kann sogar bemerken, dass der neue dem Arabeskenwesen entgegengesetzte Cartouschenstil durch Bos, de Vriese und die Floris eine eigenthümlich niederländische Nüancirung erhält, welche später von hier aus auf die Kunst der anderen Länder übertragen wird. Eine Parallele mit deutscher Entwickelung ergiebt sich für die Hauptformen der niederländischen Architektur; in diesen bleibt ebenfalls die gothische Tradition noch lange hinaus massgebend; besonders bleibt auch hier der steile Giebel ein Hauptmotiv aller architektonischen Bildungen. Speziell für Holland charakteristisch wird ein eigenthümlicher Haustein-Ziegelstil, bei dem die Ziegel keine gleichgültige Flächenausfüllung bilden, sondern in ihrer Vertheilung darauf berechnet sind, durch den Wechsel mit den anders gefärbten Sandsteintheilen eigenthümlich zeichnend zu wirken. Derselbe polychrome Mischstil macht sich später auch in Frankreich geltend, während in Deutschland nichts ähnliches zu bemerken ist. — Die niederländische Bildhauerschule musste schon bei Gelegenheit der deutschen Kunst Erwähnung finden, sie ist dekorativ von Bedeutung und folgt den Spuren des grossen Flamänders Giovanni da Bologna, der seiner Kunstrichtung nach ganz der italienischen Schule angehört. Ebenso italienisch ist die niederländische Malerei dieser Zeit, als deren Hauptvertreter Franz Floris, ein äusserlicher Nachahmer des Raffael und des Michelangelo, gelten kann. Als echt nationale Leistung muss aber die neue Genre- und Landschaftsmalerei der Niederländer anerkannt werden, denn diesen gebührt unzweifelhaft der Ruhm, die genannten Kunstgattungen zuerst zur Blüthe gebracht zu haben. Bereits mit Peter Breughel dem Aelteren findet die Stimmungsmalerei, die schon früher in die Historie und das Kirchenbild eingedrungen war, im Genre ihr eigenthümliches und berechtigtes Gebiet. Die Bauernscenen Breughel's sind ein gesunder Protest gegen die gespreizten Affekte und gesuchten Allegorien, welche allmählich anfingen sich breit zu machen.

In England entwickelt sich die sogenannte Elisabetheische Renaissance in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts unter dem gleichzeitigen Einflusse der Holländer und Deutschen, indess waren die holländischen Künstler

hierbei am stärksten betheiligt. Die Nachbildung italienischer Modelle wird seltener, dagegen geben die Stiche Dietterlin's, sowie anderer deutscher und holländischer Kleinmeister, die Muster. In der Baukunst stehen gothische und rein italienische Bauten noch unvermittelt neben einander. Gelegentlich greift wieder der Entwurf des Schlosses Longleat (1570), von Johann von Padua, auf die Nachbildung früherer italienischer Formen zurück. Malerei und Bildhauerei haben noch keine nationale Selbständigkeit erlangt.

Die spanische Architektur nimmt einen starken Anlauf zum Klassischen, etwa wie die französische unter Henri II., und der spanische Hauptvertreter dieser Richtung ist Juan de Herrera, der Schüler Juan de Toledo's. Später setzen die zahlreichen Schüler Herrera's diese Richtung fort. Der Bildhauer Berruguete, ein Schüler Michelangelo's, Architekt, Bildhauer und Maler, führt den Skulpturstil der Spätrenaissance in Spanien ein. Seine Malwerke haben ebenfalls fast ganz die Richtung der römischen Manieristen. Im weiteren Laufe der Zeit wenden sich die spanischen Maler der Nachahmung der späteren Venetianer zu.

Ein zweiter Abschnitt der Spätrenaissance umfasst den Zeitraum von 1580 bis 1630 und bildet die erste Entwickelungsstufe des Barockstils.

Der Ursprung dieser Stilneuerung, des sogenannten Barockstils, ist wieder in Italien zu suchen, und verbreitet sich von hier sehr schnell, innerhalb weniger Jahre, über ganz Europa. Auch diese Fortbildung des Stils im malerischen Sinne ist unzweifelhaft auf die durch Michelangelo gegebenen Anregungen zurückzuführen und bedeutet, besonders in der Baukunst, ein noch entschiedeneres Hervorbrechen des künstlerischen Freiheitsgefühls, ein noch kühneres Verachten der traditionellen Regeln, als dies schon bei den Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolgern des grossen Florentiners zu bemerken war. Vignola und Palladio, obgleich vom Geiste Michelangelo's berührt, waren doch noch entschiedene Nachahmer der Antike geblieben, entweder in der Beachtung der Verhältnisse in den sogenannten Ordnungen, oder in der Wiedergabe der Hauptdispositionen. Die jetzt blühende Architektenschule seit Ligorio, della Porta, Fontana, Maderno und Rainaldi in Rom, Scamozzi in Venedig und anderer tritt die Erbschaft des grossen Bahnbrechers Michelangelo in freierer Weise an. Wie bei ähnlichen Vorgängen öfter zu bemerken, so scheint es, als ob erst in dieser späteren Generation der Geist des Meisters recht zur Wirkung käme. Man verwendet nun die Theile des antiken Bauschema's, unbekümmert um ihre Herkunft und ursprüngliche tektonische Bedeutung, rein als Kunstmittel und der aus dieser Auffassung nothwendig hervorgehende, veränderte Stil ergiebt das, was man später übereingekommen ist als «Barockstil»

zu benennen. In diesem herrscht der Freiheit ungeachtet keine Willkür, denn alle Bildungen stehen unter der strengen Kontrolle eines tiefgehenden, folgerichtigen künstlerischen Gefühls, das nicht irren kann, selbst wenn es leidenschaftlich nach Neuem und im modernen Sinne Vollendeten ringt. Die Forderungen an das künstlerisch Wirksame sind allerdings andere geworden; man findet Behagen an einer Steigerung des Malerischen und Lebensvollen und verfällt deshalb in ein gelegentliches Fortissimo der Formen, welches sich durch die Begleitung der Hauptsäulen und Pilaster durch mehrere halbe und Viertelpilaster und eine diesen Bewegungen folgende, oftmalige Verkröpfung der Gebälke, Gesimse und Sockel ausspricht. — Besonders glücklich bethätigt sich die neue Stilfassung an grossartigen und mustergiltigen Palastbauten; aber auch in den Kirchenfaçaden kommt die Lust, rein nach künstlerischen Absichten zu komponiren, höchst vortheilhaft zur Geltung.

Ein ganz dem inneren Wesen des Barockstils entsprechendes Streben ist auf die Schöpfung grosser, stimmungsvoller Räume gerichtet, und in der That liegen auf diesem Felde seine höchsten, von keiner anderen Stilrichtung übertroffenen Leistungen. Eine Anzahl neuer Kunstmittel werden für diesen Zweck erfunden, einmal die perspektivische Scheinerweiterung der Räume, dann die Beleuchtungseffekte, indem man den Wechsel heller und dunkler Partien künstlerisch zu verwerthen weiss. Allerdings soll nicht geläugnet werden, dass man in der Uebertreibung dieses Strebens gelegentlich zu ganz opernhaften Effekten gelangt. — Zugleich mit diesen architektonischen Neuerungen beginnt auch in der Malerei die Herrschaft eines neuen Stils. Die Weiträumigkeit der Bauten, besonders der Kirchen, verlangte eine wirkungsvolle, möglichst prächtige Darstellung der heiligen Geschichten, zugleich führte das entsprechende Streben nach Begreiflichkeit der Darstellung und erhöhtem Formenreiz zum Naturalismus und zu einer bis an die Grenze des Möglichen gesteigerten Wiedergabe des Affekts. Die Schule von Bologna bequemte sich am Meisten, diesen von architektonischer Seite an die Malerei gestellten Forderungen und musste deshalb im Prinzip vom Stile Coreggio's abhängig werden. Die bolognesischen Caracci's lösten in diesem Sinne die grossartig malerisch dekorativen Aufgaben der Zeit. Auch die anderen Malerschulen, die mailändische, die florentinische folgen denselben Anregungen. Besonders mächtig pflanzt sich aber die Nachfolge der Schule von Bologna fort und bringt die berühmten Meister Guido Reni, Domenichino, Albani u. a. hervor. Noch energischer, in naturalistischem Sinne, erscheint das Wesen der neapolitanischen Schule mit M. A. da Caravaggio an der Spitze und findet ebenfalls eine bedeutende Nachfolge. — Der Uebergang von dem malerischen zum Dekorationsstil dieser Epoche ergiebt sich von selbst, denn in der neuen Gewölbmalerei feiert

zugleich die Dekorationskunst ihre höchsten Triumphe. Anfangs begnügt sich der Barockstil mit einfacher Ornamentirung seiner kolossalen Tonnengewölbe und Kuppeln durch architektonische Gliederungen, aber bald reisst das Vorbild der sixtinischen Decke Michelangelo's und der Kuppeln Coreggio's alles mit sich fort. Man strebt überall nach diesen höchsten Effekten und die Stuckatur muss sich auf die Einrahmung der Gemälde beschränken. Jetzt erst kommt die in der vorigen Periode aufgekommene Cartousche als glänzende Rahmung recht zur Entwickelung. In der früheren Periode zeigte der Cartouschenstil noch einen trockenen starren Ausdruck und wie in Holz geschnittenen Formen, jetzt erscheinen diese aus weicherem Stoff gebildet, in ganz flüssigen Konturen und in inniger Verbindung mit dem Figürlichen. Die malerische Arabeske, wie sie jetzt etwa Poccetti in Florenz behandelt, verbindet sich in geistreicher Weise mit der Cartousche. Ueberdem bekommt alles einen grossen Massstab und erscheint in lebhafter, sogar leidenschaftlicher Bewegung begriffen. — Die Skulptur bleibt hinter dem wunderbaren Aufschwunge der Malerei zurück, auch wenden sich die grossen Talente mit Vorliebe der letzteren zu. Unter den Bildhauern dieser Zeit, den Nachahmern Michelangelo's und Giovanni da Bologna's, findet sich kein grosser Mann.

Die erste französische Barockperiode geht der Zeit nach so ziemlich mit der italienischen parallel; sie beginnt mit der Regierungszeit Heinrich IV. und herrscht hauptsächlich unter Louis XIII. Du Cerceaux, Dupérac, de Brosse, Lemercier sind die grossen französischen Architekten dieser Zeit. Aber es ist nicht mehr der italienische Einfluss allein, der sich geltend macht, sondern es erscheint als gleichzeitig einwirkend die durch Rubens eingeführte flamändische breite und schwere Modifikation der Renaissance. Auch die oft vorkommende gemischte Bauweise aus Ziegeln und Hausteinen, bei der wie in den holländischen Mustern, die Ziegel mit Absicht auf malerische Wirkung verwendet werden, giebt zu eigenthümlichen Bildungen Anlass. In der Hauptanordnung herrscht unverändert das französische Pavillonsystem und die Verbindung der Façaden mit den steilen Dächern durch in diese einschneidende Aufbauten giebt jetzt mehr als früher Gelegenheit zu kühnen und reizvollen Architekturbildern, wie sie sich in den Anlagen der Landschlösser besonders bemerkbar machen. Der Einfluss des italienischen Barockstils tritt auch in den französischen Kirchenfaçaden auf. Im Detail findet oft die grosse, weich modellirte niederländische Cartousche Verwendung; ausserdem tritt in der Behandlung der Bossagen ein speziell nordischer Zug hervor, und zwar gleichzeitig in Frankreich, den Niederlanden und in Deutschland, es ist die Musterung und Diamantirung und das speziell französische Vermoulu der Quaderschichten und Füllungen. — In der französischen Skulptur wird eine gewisse Ermattung

bemerkbar. Der Bildhauer Simon Guillain ist zwar das Haupt einer ansehnlichen Schule, welche Sarrazin und die beiden Augier's fortsetzen, aber zu wahrem Leben kommt die Skulptur erst wieder später durch die Schule Bernini's. — Die französische Malerei folgte nach dem Erlöschen der Schule von Fontainebleau dem in Italien aufkommenden Naturalismus. Fréminet, Dubois, Toussaint-Dubreuil waren die berühmtesten Maler der Regierung Heinrich's IV. Rubens gewann durch seinen Gemälde-Cyclus im Luxembourg, aus dem Leben der Maria de' Medicis, einen bedeutenden Einfluss. Ebenfalls wurden die Porträts des Flamänders Porbus in Frankreich sehr geschätzt. Ein Vertreter der französischen Genremalerei, einer Gattung, die später unter Louis XIV. wieder verschwindet, ist der durch seine Stiche eigener Erfindung berühmte Jaques Callot. — Die Dekoration des Innern erhebt sich unter Louis XIII. zu einem gewissen feierlichen Pompe, hierin die Epoche Louis XIV. vordeutend. Marmor, Gold und farbige Malereien auf hellem Grunde bilden an Wänden und Decken ein prachtvolles Ensemble, welches bereits wieder in der Detaillirung ein Zurückgehen auf das Klassische bemerken lässt. Dies wird bewirkt, indem man den malerischen Stil der raffaelischen Loggien wieder aufnimmt, so dass sich in manchen Wanddekorationen keine Spur mehr von barockem Detail zeigt. — Die Kleinkünste und das Kunstgewerbe blühten fort, besonders gab das letztere in einzelnen Zweigen zu vortrefflichen Leistungen Gelegenheit. Die Damaszirung in Eisen und Stahl fand in Coursinet einen berühmten Vertreter, der Bronzeguss blieb in Uebung und die Emaille-Malerei lieferte ganz vollendete Gemälde. Die Teppichweberei wurde unter Heinrich IV. sehr gepflegt, man ahmte die orientalischen Teppiche nach und die flandrischen Gobelins. Auch die Stein- und Medaillenschneiderei fand unter Heinrich IV. in Frankreich Eingang und wurde durch Künstler wie Coldoré und den berühmten Dupré ausgeübt.

Deutschlands Kunstleben zeigt in dieser Epoche keinen starken einheitlichen Charakter. Der Barockstil dringt hier sehr rasch von Italien ein, aber er verbreitet sich sporadisch und bringt nur einzelne dekorative Elemente zur Geltung. Die Hauptanordnung der Bauten bleibt oft genug noch gothisch, ebenso die Profilirungen, und damit verbindet sich dann die neue barocke Ornamentirung. Der steile Giebelbau wird beibehalten, aber die Behandlung des Kontours wird lebendig bis zum Phantastischen. Die Quader-Rustika zeigt vielfach die malerisch behandelten Diamantirungen und Musterungen. Insgesammt ergiebt sich aus dieser Verbindung des barocken Details mit den gothischen Hauptformen der Bauten eine Stilnüance, die man wohl als «nordisches» Barock bezeichnen darf und welche sich nur in Deutschland und den Niederlanden findet. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art giebt die

Universitätskirche in Würzburg. Es kommen auch schon Ordenskirchen vor, welche ganz im italienischen Barockstile durchgebildet sind, wenn daneben der grossen Masse nach der Stil der Deutsch-Renaissance fortdauert. Die Bauthätigkeit dieser Zeit, bis zum Beginn des dreissigjährigen Krieges und selbst noch während der ersten Periode desselben, ist eine sehr reiche, denn Deutschland befand sich damals in seinem höchsten Wohlstande. Der geschilderte Gesammtcharakter der deutschen Baukunst dauert bis zum westphälischen Frieden fort. — Die deutsche Skulptur hat nach 1580 bedeutend an Originalität verloren, denn die Nachahmung der Italiener und besonders der römischen Schule wird allgemein herrschend, und der Mangel an selbstständigen Talenten in Deutschland hat die vermehrte Berufung von Ausländern, Italienern und Niederländern zur Folge. Die kirchliche Plastik zeigt einen starken Zug äusserer Verweltlichung. Die Prunkgrabmäler sind für die Steinskulptur der Zeit immer noch das ergiebigste Feld. Historische Porträtfiguren im Kostüme der Zeit werden derb und tüchtig wiedergegeben. — Die Malerei tritt in Norddeutschland besonders dürftig auf, immer noch als Nachahmung der römischen Manieristen. Eine Oase in der Wüste bildet die mit den Leistungen der Caracci's und der Niederländer auf diesem Gebiete zugleich aufkommende Landschaftsmalerei des Elzheimer in Frankfurt. — Die Dekoration der Innenräume dieser Zeit ist sehr reich, besonders an Holzschnitzereien mit reicher Polychromirung und Intarsien, damit verbinden sich öfter Reliefeinlagen in Alabaster und eingesetzte Bilder.

Die Kunst der Schweiz folgt noch immer den deutschen Anregungen. Auch hier äussert sich der Barockstil hauptsächlich im dekorativen Detail, wie an den Holzschnitzereien .und den grossen glasirten Thonöfen zu bemerken ist.

In den Niederlanden bildet sich, wie in Deutschland, eine nordische Abart des Barockstils, welche für die Hauptbauformen noch die Formen der Spätgothik festhält, aber dieselben mit der reichen Hülle phantastischer und naturalistischer Barockformen umkleidet. Indess gewinnt der steile Giebel hier zuerst eine typische Renaissanceform und erhält durch den üblichen Ziegel-Hausteinstil eine besonders originelle Ausprägung. Das echte italienische Barocko, das in der niederländischen Form auf den Rubens'schen Einfluss zurückzuführen ist, kommt aber erst in der nächsten Epoche zur Geltung, denn Rubens selbst erfuhr bereits den Einfluss des Borromini, eines der tonangebenden Meister dieser späteren italienischen Entwickelungsstufe. Dagegen gehört Rubens als Maler ganz in diese Epoche, muss als solcher vielleicht als der erste seiner Zeitgenossen betrachtet werden und übt einen bedeutenden Einfluss auf die gesammte Malerei seiner Zeit. Durch ihn und seinen grossen Schüler, Van

Dyck, erblüht der flandrischen Malerschule ihre goldene Zeit. Auch in der damals neuen Landschaftsmalerei, die von Jan Breughel und Paul Bril zu einer gewissen Höhe gebracht wird, tritt Rubens als Maler der Stimmung kräftig fördernd auf. Einzelne seiner Landschaftsbilder sind in dieser Hinsicht, in der Wiedergabe des Licht- und Luftelements, von ganz wunderbarer Wirkung und verschaffen dem Beschauer den Mitgenuss eines fabelhaft poetischen Daseins. Neben der grossen flandrischen Malerschule nimmt die holländische eine ganz unabhängige nationale Entwickelung in der streng realistischen Wiedergabe der Lebenswirklichkeiten. Der grosse holländische Meister ist Franz Hals mit seinen Porträts von geistreichster Auffassung und vollendeter Wiedergabe der Natur.

In England hört die Elisabetheische Renaissance gegen Ende der Regierung Jacob's I. auf; die Holländer Jansen und Chrismas sind in der Architektur die letzten Vertreter dieses Stils. Bei der Façade von Northumberland-House (Strand) soll Chrismas die Stiche Dietterlin's benutzt haben. Endlich bewirkt Inigo Jones durch den Bau von Whitehall eine vollständige Revolution auf dem Gebiete der englischen Baukunst, allerdings nicht nach der Seite des Barocko hin, sondern in einer Wiederaufnahme der klassizistischen Spätrenaissance des Palladio. Diese Vorliebe für das griechisch-römische Alterthum ist jetzt und später sehr bezeichnend für die englische Kunst und drückt ihr dauernd den Stempel des Besonderen auf. In der Malerei und Bildhauerei entwickelt sich auch in dieser Zeit kein eigenthümlicher englischer Stil.

Der Einfluss des Barocko ist bis Ende des 16. Jahrhunderts in Spanien noch wenig zu bemerken. In der Architektur herrscht noch immer die klassizirende Schule des Herrera. — In der Malerei folgen die Meister der Schule von Valencia, Juan Ribalta, Espinosa und Orrente der italienischen von den Caracci's ausgehenden Weise. Dasselbe ist mit Pacheco, Roelas und Herrera el viego, welche der Schule von Sevilla angehören, der Fall. Die Schule von Madrid mit Carducho und anderen schliesst sich speziell den Florentinern an.

In Dänemark macht sich schon sehr früh ein ausschweifendes Barocko geltend; ein Beispiel dieser Art giebt der Thurm der Börse, der ganz phantastisch aus spiralförmig zusammengewundenen Drachenschwänzen gebildet ist.

Der dritte Abschnitt der Spätrenaissance, von 1630 ab, wird in Italien durch Bernini eingeleitet und dauert, als zweite Phase des italienischen Barockstils, bis um 1730. Ein wesentlicher Unterschied dieser neuen Stilepoche gegen die früheren ergiebt sich daraus, dass die übrigen europäischen Länder nun nicht mehr so unbedingt den italienischen Anregungen folgen; besonders

macht sich Frankreich gegen Ende des 17. Jahrhunderts selbständig und übernimmt von da ab die Führerrolle für ganz Europa.

Bernini, der als individueller Schöpfer der zweiten Phase des italienischen Barockstils angesehen werden muss, wiederholt als universeller Künstler und Kraftgenie noch einmal den Michelangelo, allerdings nur in einem geringeren Grade; denn ihm fehlt sowohl die dämonische Ueberkraft, als die reine künstlerische Absicht des grossen Florentiners. Zwar ist die künstlerische Begeisterung Bernini's sehr bedeutend, aber es mischt sich derselben ein theatralisches Wesen bei, nicht frei von dem Haschen nach Augenblickseffekten, nach äusserlichem Glanz und Höflingsehren. — Die Malerei wird in dieser Epoche ganz zum Ausdrucke des Zeitideals, und Skulptur wie Baukunst sind gezwungen ihr zu folgen. In der Architektur sollen jetzt die Bauglieder durchaus das leidenschaftlichste Leben wiederspiegeln. Das, was früher die mitverbundene Ornamentik, der bildnerische Schmuck leistete, den Ausdruck des Dynamischen und zwecklich Stimmungsvollen, sollen nun auch die Bauglieder für sich vollbringen. Die Giebel beginnen sich zu brechen und zu rollen, selbst die Profile schwingen sich nach allen Richtungen, die baulichen Funktionen der Glieder kommen gar nicht mehr in Betracht, und damit ist die Renaissancearchitektur etwa an dem Punkte angekommen, wie seiner Zeit die Spätgothik; nur ist die Ursache eine ganz verschiedene, denn damals handelte es sich um ein Uebertreiben der technischen Fertigkeiten, jetzt um Ausschreitungen der künstlerischen Phantasie. In der That muss man zugeben, dass die malerischen Extravaganzen des fortgeschrittenen Barocks dennoch Resultate einer wirklichen Kunst sind; denn die Absicht geht auf das Erzeugen einer gewollten Stimmung und diese wird mit durchaus monumentalen Mitteln erreicht. — Die Dekoration des Innern ergeht sich in kostbaren Materialien und erreicht mindestens eine prächtige, farbige Wirkung. Der angenommene Grundsatz, stets auf die perspektivische Wirkung im Grossen hinzuarbeiten, machte die Vervielfachung der tragenden Glieder nothwendig und diese scheinbare Vertiefung führte dann folgerichtig zu den geschwungenen Façaden des Borromini. Die Hauptmeister dieses neuen Stils sind in Rom, einmal die grossen Nebenbuhler Bernini und Borromini, dann Cortona, Algardi, Rainaldi, Carlo Fontana, Antonio de Rossi und andere; im übrigen Italien Longhena, Guarini, Silvani und Juvara. An den römischen Palästen machen sich die Uebertreibungen des entwickelten Barockstils am wenigsten bemerkbar und es ist überhaupt auffallend, wie sich hier die alten guten Traditionen ohne auffallende Unterschiede durch Jahrhunderte hindurch fortsetzen. Die am meisten charakteristischen Beispiele des Stilwechsels bieten die Kirchenfaçaden und auch das neue Dekorationswesen, jetzt erst von Pater Pozzo in ein System gebracht, beherrscht hauptsächlich

den Kirchenstil und wird erst später auf Profanwerke übertragen. Das malerische Grundprinzip des Barockstils musste auf eine reiche, farbige Dekoration hindrängen und es begannen deshalb, namentlich in den Jesuitenkirchen, die kostbaren Inkrustationen mit Marmoren aller Farben, mit Halbedelsteinen und anderen kostbaren Stoffen. Nur eine derbe und augenfällige Plastik konnte sich diesem Reichthum gegenüber behaupten. Indess beansprucht die Malerei der Decken und Gewölbeflächen als künstlerisches Dekorationsmittel den allerersten Rang, sie füllt den ganzen gegebenen Raum und schafft ihren Kompositionen einen neuen idealen Aufenthalt, welcher eine scheinbare Fortsetzung der Architektur bildet. — Als wirksamer Faktor ist die Baugesinnung dieser Zeit, welche zu den entstehenden Prachtschöpfungen die Mittel bietet, nicht zu unterschätzen; sie ist eine durchaus grossartige, wie sich dies an Haupt- und Nebenwerken, besonders auch an grossartigen Treppenanlagen, zur Verbindung öffentlicher Plätze, in Dispositionen kund giebt, die in einer strenger empfindenden Zeit nicht so glücklich hätten getroffen werden können. Entsprechend dem allgemeinen Kunstinteresse ist die sociale Stellung der Künstler eine sehr begünstigte. Vielleicht ist nie wieder ein Künstler von Königen und Fürsten so auf dem Fusse der Gleichheit behandelt worden, wie es Bernini geschah. — Der jetzt in Italien aufkommende Skulpturstil, von nun an der einzig herrschende in ganz Europa, folgt ebenso wie die Architektur, dem neuen malerischen Prinzip. Ganz im Gegensatze zur vorigen Periode tauchen jetzt wieder grosse bildhauerische Talente auf und wenn man darauf verzichtet, die Leistungen dieser Männer mit der Antike zu vergleichen, sondern gerechterweise den Standpunkt festhält, dass es die vornehmste Aufgabe der Kunst jeder Zeit ist, den jeweils herrschenden Geist monumental zu verkörpern, so wird man den jetzt zu Stande kommenden Werken die Anerkennung ihres Werths nicht versagen können. Bernini selbst ist als Bildhauer mit allen den charakteristischen Eigenheiten dieser Epoche ausgestattet. Sein Naturalismus befähigte ihn besonders für die freie und grossartige Gestaltung des historischen Porträts. Auch die Darstellung des Affekts in einer von der damaligen Malerei abgeleiteten Weise, ist eine wichtige Seite der berninischen Kunst. In seinen Gruppen giebt er stets eine Auffassung des Moments, den Abschnitt einer Handlung und dies Prinzip dehnt sich sogar auf seine allegorischen Figuren aus. Die Glorien und Extasen, der grosse Vorwurf der Malerei dieser Zeit, wurde von Bernini ebenfalls mit Geschick ins Plastische übersetzt. Algardi, Mocchi, Maderna als Zeitgenossen, folgen mehr oder weniger der von Bernini angegebenen Richtung; die Hauptvertreter derselben sind aber Franzosen, welche um 1700 sogar in Rom das Uebergewicht haben, wie es der damaligen

Stellung Frankreichs in der Kunstwelt entspricht. Im übrigen Italien sind es die Parodi, Foggini, Ongaro und andere, welche den Stil Bernini's ausbreiten. — Die Malerei dieser Epoche, welche ganz eigentlich für alle Zweige der bildenden Kunst selbstbestimmend wirkte, nimmt ihren Ausgang von einem durchaus realistischen Prinzipe. Sie will, durch die genaue Auffassung des Geschehenden und durch die Wiedergabe des Ausdrucks der leidenschaftlichsten Empfindung eine neue Kunstwelt erobern, in der bestimmten Absicht modern zu sein und in dem naiven Glauben, mit ihren Mitteln die Antike überbieten zu können. Pietro da Cortona geht ganz mit Bernini parallel. Seine kolossalen Deckenmalereien leisten das Aeusserste an Grossartigkeit der dekorativen Gesammtwirkung; allerdings geht hiermit und mit seinem schönen sonnigen Kolorit eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die genauere Formgebung Hand in Hand. Begonnen hatte der Naturalismus im engeren Sinne bereits mit M. A. da Caravaggio, dem Begründer der neapolitanischen Schule, der auch bedeutend auf die späteren Meister der Schule von Bologna einwirkte. Lanfranco, Cavedone, Tiarini, Spada und besonders Guercino folgen dieser Richtung und leisten Ausserordentliches in der Darstellung überirdischer Verzückung. Der Grundton der Schule Caravaggio's ist die gemein und energisch ausgedrückte Leidenschaft. Die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet, sowie Carlo Sarazeni von Venedig sind seine unmittelbaren Schüler. Carlo Dolci, ein späterer Florentiner, holt nun ein, was die Schule bisher an Affektmalerei versäumt hatte. In Neapel selbst findet Caravaggio geistige Nachfolger in Spagnoletto, Stanzioni und dem wild genialen Salvator Rosa. Caravaggio hatte schon einen neuen Zweig der Malerei, das Genre, ins Leben gerufen; jetzt folgt eine andere neue Gattung, die Schlachtenmalerei durch Falkone, Cerquozzi und durch den in allen Gattungen thätigen Salvator Rosa kultivirt. Es folgen noch eine Reihe bedeutender Meister: Morrealese, der Schüler Spagnoletto's, Jaques Courtois, der Schüler des Cerquozzi, dann die Nachfolger des Cortona: Romanelli, Cirro Ferri, Filippo Lauri und der grösste der Schnellmaler, Luca Giordano. Von Pater Pozzo und seinen dekorativen Gewölbmalereien war schon die Rede, auch er findet in allen Ländern zahllose Nachfolger, von denen Tiepolo in Italien und Deutschland am berühmtesten geworden ist. Sacchi gründete nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die letzte römische Malerschule und sein bedeutendster Schüler war Maratta. Schliesslich gehen alle Schulen in ein gewisses allgemeines Niveau über, bis mit Battoni, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, eine klassizirende Reaktion eintritt.

Der berninische Stil dringt auch in Frankreich ein und macht Bildhauerei und Malerei ganz von sich abhängig. Der Bildhauer François Augier geht in seiner späteren Zeit ganz zu dieser Richtung über und der berühmte Puget

übertreibt noch den Stil des Bernini in der Wiedergabe des leidenschaftlich Momentanen. — In der Malerei sind Moyse Valentin und Simon Vouet die echten Schüler Caravaggio's, wenn auch vielleicht etwas gemässigter und schlichter. — In der französischen Architektur gestaltet sich die Sache anders, wenn auch das borromineske Barock in den Kirchenbauten auftritt; wie zuerst an St. Paul — St. Louis in Paris, von dem Pater François Derrand erbaut; dann an Val de Grace, von Pierre Lemuet und François Mansart errichtet. Aber hauptsächlich im Palastbau macht sich eine selbständige, in einem gewissen Gegensatze zum italienischen Barocko stehende Richtung geltend. Als im Jahre 1665 Claude Perrault in der Konkurrenz um die Louvre-Façade über Bernini siegte, hatte dies nicht die Bedeutung einer persönlichen Hofkabale, sondern des allgemeinen Aufkommens einer eigenen französischen Richtung, eines Bruches mit der italienischen Kunstweise. Diese Veränderung des Stils ist wichtig genug, um später in einem eigenen Abschnitte behandelt zu werden.

Deutschland war in der Periode nach dem dreissigjährigen Kriege ganz unselbständig in Sachen der Kunst; im allgemeinen löste nur der italienische Einfluss den holländischen ab. Der borromineske Stil wurde vielen Orts direkt auf den Kirchenbau übertragen und soweit es überhaupt eine deutsche Malerei und Bildhauerei gab, so wurde dieselbe von der Nachahmung der Caravaggio und Bernini beherrscht. Jedoch wird am Ende des 17. Jahrhunderts auch in Deutschland der italienische Einfluss durch den französischen verdrängt und es bildet sich eine Richtung von einiger Selbstständigkeit aus, welche man ebenfalls als deutschen klassischen Barockstiel bezeichnen kann. Dieselbe verlangt, ihrer Wichtigkeit entsprechend, eine gesonderte Betrachtung.

In den Niederlanden hatte Rubens verhältnissmässig früh den Stil des Borromini in die Ornamentik eingeführt; aber in einer eigenen, echt niederländischen, das überquellend Derbe wiedergebenden Weise. Aus dieser anfänglich vollen und breiten Stilfassung fiel man bald in Weichlichkeit und Verschwommenheit. Um diese Zeit erschienen in den Niederlanden und in Deutschland die Ornamente des fratzenhaften Stils «Auriculaire», deren Herrschaft allerdings nur kurze Zeit dauerte; sie gaben eine Uebertreibung des Cartouschenwesens ins Nebulistische. Doch werden seit dieser Zeit die Ornamentmeister Flamlands selten und die Schule erlischt fast ganz am Anfange des 18. Jahrhunderts, mit dem Eindringen der französischen Klassik. — Die Architektur der Niederlande zeigt in dieser Zeit ein sehr zerrissenes Bild; einmal dauert der Barockstil in der früheren Weise fort, als Vermischung barockem Details mit den althergebrachten Ziegel-Hausteinformen; oder er geht, wie am Rathhause van Campen's in Amsterdam, auf die trockene eklektische Wiederaufnahme

des palladianischen Stils zurück. — In der Bildhauerei herrscht, wie überall in Europa, der Stil Bernini's und findet in Duquesnoy und seinem Schüler Quellinus talentvolle Vertreter. — Das Hauptgewicht liegt indess, wie in Italien, so auch in den Niederlanden, auf der Malerei. Neben Honthorst und Sustermanns, den Nachfolgern des Caravaggio, hat Holland in Rembrandt wieder ein grosses originales Genie aufzuweisen, das den grössten Malern aller Zeiten an die Seite zu stellen ist. Rembrandt schafft sein eigenes Ideal von Farbe und Licht, er entdeckt eine neue malerische Welt. Rembrandt's Schüler bringen die holländische Genremalerei zu einer erstaunlichen Höhe. Brouwer und Craesbeke kultiviren die schon von Breughel begonnene Bauernmalerei; Terburg, Dow und Metzu schildern die vornehmere Gesellschaft; Teniers, Ostade, Jan Steen geben die Bauernmalerei später wieder von einer neuen Seite; wie Franz van Mieris, Netscher u. a. das feinere gesellschaftliche Genre. Jacob Ruysdael und Everdingen sind in der Landschaftsmalerei wahre Dichter von unerschöpflicher Tiefe und Grossartigkeit, und Paul Potter erhebt die Thiermalerei zu einer vollberechtigten Kunstgattung.

England bleibt in seiner Baukunst dem von Inigo Jones eingeführten klassischen Eklektizismus treu und verhält sich ablehnend gegen das borromineske Barocko. Die Bauten Christopher Wren's gehören der im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts allgemein in den nördlichen europäischen Ländern eintretenden, klassizirenden Periode an; aber sie tragen der englischen Eigenheit entsprechend den Stempel einer gothischen Renaissance.

Dagegen findet der borromineske Stil in Spanien plötzlich eine sehr energische Nachfolge; Martinez und Crescentio sind bereits im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts die Vorläufer dieser Richtung, und der jüngere Herrera baut die Kirche Nuestra Señora de Pilar zu Zaragoza, als erstes vollständiges Werk dieser Richtung. — José Churriguerra giebt einer späteren auf der Grundlage des borrominesken Stils erwachsenen Richtung des spanischen Barocks seinen Namen. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts bleibt dann die spanische Architektur gleichlaufend mit der italienischen, welche allerdings schon mit der französischen Klassik im engen Zusammenhange stand. Der in Italien berühmt gewordene Architekt Juvara baut noch im zweiten Viertel des Jahrhunderts in Spanien, ebenso sein Schüler Sacchetti und erst gegen die Mitte des Jahrhunderts erfährt Spanien den direkten französischen Einfluss. — In der Malerei beginnt erst in dieser Epoche Spaniens grosse Zeit. Der grosse Velasquez ist der erste Porträtmaler seiner Zeit; Zurbaran der gewaltige spanische Extasenmaler; und Murillo, der berühmteste der spanischen Meister, erfasst die Kirchenmalerei wie das volksthümliche Genre, mit gleich hoher Genialität. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erlischt die eigenthümliche Blüthe

der spanischen Malerei und die eindringenden Italiener, die Nachfolger Pozzo's, schaffen auch hier das allgemein europäische Niveau einer dekorativen Schnellmalerei.

Wie schon hervorgehoben, verlangen einzelne Phasen der nordeuropäischen Renaissancebewegung eine gesonderte Betrachtung; da sie sich durchaus nicht mehr der Zeitfolge der von Italien ausgehenden Stilveränderungen anschliessen; dies ist besonders für Frankreich der Fall, welches unter dem Einflusse Richelieu's eine gelehrte Richtung zur römischen Antike nahm.

Der vierte Abschnitt ist deshalb der französischen Klassik, gewöhnlich «Stil Louis XIV» genannt, gewidmet. Derselbe herrscht in der bildenden Kunst von 1615 bis 1715. — In der Litteratur war diese Richtung schon länger vorbereitet; sie beginnt mit der 1635 durch Richelieu erfolgten Stiftung der Académie française; oder ist noch einige Jahre früher von Corneille's Cid an, um 1630, zu datiren. In der Architektur führte François Mansart den neuen Stil am Bau des Schlosses de Maisons bei Paris ein. Perrault schlug, bei der Konkurrenz um die Façade des Louvre, das Projekt Bernini's aus dem Felde und baute sein berühmtes Perystil, im entschiedenen Gegensatze zu den älteren Bautheilen, als eine akademische Nachahmung der Antike. Schon vorher hatte Lebrun die Gallerie d'Apollon des Louvre in einer ähnlich antikisirenden Stilfassung wieder aufgebaut, und gab zugleich in der dem älteren Barocko näher bleibenden Innen-Dekoration den vollendetsten Ausdruck des Stils dieser Epoche. Das grösseste Bauwerk dieser Zeit ist das Schloss von Versailles; an diesem Gebäude vereinigen sich die drei grossen Meister der ersten Phase des Stils Louis XIV.: Jules Hardouin Mansart, der Architekt, der die Antike in kolossalen Formen wiedergiebt; Lebrun, der grosse Maler und alles ordnende Kunstintendant; und Le Pautre, der berühmte Dekorateur, der durch den Pomp seiner Ornamenterfindungen die Räume des Schlosses zu einem Aufenthaltsort für Halbgötter stempelte. In dem Dom des Hôtels der Invaliden feierte Mansart einen neuen Triumph seiner glänzenden Kunstweise. Um auch theoretisch die neue Richtung zu unterstützen, gab Desgodetz auf Befehl des Ministers Colbert, die Aufnahmen der antiken Gebäude Roms heraus, und dieses Werk wurde nun das Lehrbuch für die um 1671 ebenfalls von Colbert gestifteten Bauakademie, welche ausdrücklich beauftragt wurde, in griechischer und römischer Kunst zu unterrichten. Eine Wendung zum Leichteren, im Stil Louis XIV., bezeichnet das zu Anfang des 18. Jahrhunderts aufkommende Ornament-Genre Berain. Die Formen werden zierlicher und weniger majestätisch und in der Betonung des Rahmenwerks zeigt sich eine Vorahnung des kommenden Roccoco. In der Architektur spricht sich diese leichtere Richtung in der von

Robert de Cotte erbauten Kolonnade von Grand Trianon aus. Der Dekorationsstil Berain's wird aber noch unter der Regentschaft fortgesetzt und geht erst in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts in das «Roccoco» über. — Die französische Bildhauerei dieser Zeit fügt sich, wie bereits hervorgehoben, nicht dem klassischen Impulse, sie folgt ganz entschieden dem Vorgange Bernini's. Es macht sich sogar eine gewisse Opposition gegen den befohlenen hofmässigen Stil bemerkbar. Die Bildhauer Puget und Theudon verliessen, im fruchtlosen Kampfe gegen den allgewaltigen Lebrun, ihr Vaterland und gingen nach Italien; auch Legros wohnte fast beständig in Rom. Girardon, Desjardins, Coysevox u. a. blieben zwar in Frankreich und gaben sich dazu her nach Zeichnungen Lebrun's zu arbeiten, aber ohne dadurch einen neuen Stil zu gewinnen. Nicolaus Custou ist als Bildhauer am meisten spezifisch französisch, mit ihm beginnt die Schule des 18. Jahrhunderts, in ihrer leichten Anmuth aber auch in ihrer ganz äusserlichen, nichtigen Wiedergabe der Theater-Attitüden. — Der grosse Maler Le Sueur ist noch ein echter Vertreter der Extasenmalerei, und hierin wieder einer der besten. Sein Hauptwerk, das Leben des heiligen Bruno, zeigt eine einfache innige Andacht, ohne die verhimmelnden Extravaganzen der gleichzeitigen Italiener. Lebrun selbst, der Universalkünstler, wird durch das Unliebsame seiner Stellung als Kunstdiktator an seinem malerischen Ruhm geschädigt. In Wirklichkeit hat er alle guten Eigenschaften eines grossen malerischen Dekorateurs und wenn er sich in pomphafte und theatralische Apotheosen verliert, so ist dies echt im Sinne der Zeit, im Geiste seines vergötterten Roi-soleil, der in seinen Werken eine sprechende Verkörperung findet. In ähnlicher Ueberschwenglichkeit musste der Holländer van der Meulen, in seinen Schlachtenbildern, die militärischen Triumphe des grossen Ludwig verherrlichen. Eine bestimmende Seite der damaligen Zeit, die gelehrte klassische Richtung Frankreichs, kommt am treffendsten in den Bildern des Nicolaus Poussin zum Ausdrucke, der der Zeit nach noch zu den Vorläufern der Epoche Louis XIV. gehört. Seine Kompositionen sind streng architektonisch bis zur bemerkbaren Absichtlichkeit. Indess sind seine symbolischen Bilder der Jahreszeiten von ergreifender Wirkung; und überhaupt ist Poussin als der bewusste und definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze zu betrachten. Sein Schüler Caspar Dughet, genannt il Poussino, lässt die Natur eine noch gewaltigere Sprache reden. Er lässt den Sturmwind und das Gewitter toben und seine Landschaften zeigen die Spuren der Menschenhand nur als bereits wieder von der Natur ausgelöscht. Claude Gelée, genannt Lorrain, bringt den durch die Poussin's angeschlagenen Ton zur höchsten Verklärung. Seine Landschaften üben einen unaussprechlichen Zauber; er vernimmt in der Natur die tröstende Stimme und spricht ihre Worte nach.

Ein tüchtiger Porträtmaler dieser Zeit ist Mignard; auch er ist durch seine graziöse Auffassung der Persönlichkeit speziell Franzose. Coypel, Delafosse, Jouvenet und Boullongne arbeiten gewissermassen unter der Diktatur Lebrun's und schmücken die Paläste und Kirchen, vor allem das Palais de Versailles, mit ihren zahlreichen Werken. In Hyacinthe Rigaud besitzt Frankreich den grössten Porträtmaler seiner Zeit. Antoine Watteau gehört, seinem anmuthigen und leichten Stil nach, bereits in die folgende Epoche. — Ein so prachtliebender Hof, wie der Louis XIV., musste das Kunstgewerbe zu einer bedeutenden Höhe der Entwickelung führen. Die ausgezeichneten Goldschmiede Delaunay, Germain und die beiden Ballin verfertigten für 10 Millionen Livres Goldarbeiten für den Hof. Die Emaillemaler Petitot und Bordier brachten es durch ihre Porträts in Emaille zu grossem Ruf. Lebrun stand auch hier an der Spitze als Direktor des grossen Kunstinstituts, in welchem man Mosaiken, Teppiche, Möbel und Goldschmiedearbeiten verfertigte. Etwa 800 Arbeiter standen hier unter der Aufsicht geschickter Künstler. Die Medaillenschneiderei und der Kupferstich nahmen gleicherweise einen hohen Aufschwung. Der Kunsttischler Philippon war der Lehrer des berühmten Lepautre; später schufen die Boulle's, Vater und Sohn, ihre vorzüglichen Möbel. Die Erfindungen derselben in der Ebenisterei wurden sofort gestochen und erlangten durch ihre weite Verbreitung einen europäischen Ruf. Die Porzelaine-tendre wird von Morin erfunden und liefert den Stoff zu den berühmten Prachtstücken der Manufaktur von Sèvres. Die Bronzegiesserei wird in zwei grossen Etablissements betrieben, in den Gobelins und im Arsenal, von dem berühmten Meister Keller aus Zürich. Die Marmor- und Stuckdekoration beschäftigte unzählige kunstgeübte Hände.

Der fünfte Abschnitt umfasst die deutsche Klassik, so benannt nach Analogie der französischen, von der sie hauptsächlich abgeleitet ist. Endlich frei von gothischen Reminiscenzen, mit der französisch klassischen, aber auch mit der italienisch borrominesken Schule im engen Zusammenhange, stellt diese Epoche der deutschen Kunst noch einmal eine schöne Blüthe vor Augen und entbehrt, ungeachtet der fremden Bezüge, keineswegs der nationalen Eigenheit des Ausdrucks. Jetzt zum ersten Male erheben sich die deutschen Bauwerke zur klassisch-ruhigen Monumentalität. Die verhältnissmässig originelle Form der deutschen Klassik dauert nur von 1690 bis höchstens 1740, um dann vor dem ganz Europa überfluthenden französischen Einflusse zu verschwinden. Die Litteratur wurde bereits ein Jahrzehnt früher ausnahmslos von Frankreich abhängig. Die norddeutschen Höfe bildeten vorzugsweise die Brennpunkte, von denen aus die vom Hofe Louis XIV. geborgte Bildung sich verbreitete

und es ist deshalb zum Verwundern, dass die deutsche Kunst am Anfang des 18. Jahrhunderts noch so viel an originellen Bildungen aufbringen konnte, als es thatsächlich der Fall war. Das Gesagte betrifft allerdings nur die Architektur, denn in der Bildhauerei und Malerei war Deutschland ganz von der Schule Bernini's, Pozzo's und Lebrun's abhängig. — Die drei grossen Meister, welche als die eigentlichen Schöpfer der deutschen Klassik auftreten, sind Schlüter in Berlin, Fischer von Erlach in Wien und Pöppelmann in Dresden. Den ersten Rang unter denselben nimmt jedenfalls Schlüter ein, in ihm wiederholt sich noch einmal das universelle Können der grossen Renaissancemeister, als Bildhauer und Architekt übertrifft er die gleichzeitigen Franzosen und in seinen glänzenden Dekorationen ist er mindestens den Meistern aus der Spätzeit Louis XIV. ebenbürtig. Sein phantasievoller und charakteristischer Architekturstil verbindet die oberitalienischen Palastmotive mit denen der französischen Klassik, in seinen Dekorationen erkennt man ein nachhaltiges Studium des Ornament-Genre's Berain; aber seine hohe künstlerische Begabung weiss diese fremden Elemente so zu handhaben, dass seine Schöpfungen durchaus den Stempel eigener Erfindung tragen. Fischer von Erlach ist abhängiger von der römischen Architekturschule und zeigt mitunter eine bedenkliche Vernachlässigung des Details; indess nehmen seine monumentalen Schöpfungen doch einen hohen Rang ein und geben ihrem Urheber das Anrecht, eine eigenartige Geltung als deutscher Meister zu beanspruchen. Pöppelmann will seinen berühmten Zwinger in Dresden römisch bauen, etwa in Nachahmung der Kaiserbäder, aber unversehens wird sein Werk zum ganz originellen Ausdrucke seiner Zeit. Man mag bei seiner Formgebung an die Leistungen des späteren Barocko in Italien denken, an das spanische Churregueresco, oder an den Uebergangsstil zum Roccoco, der gleichzeitig in Frankreich hervortritt; aber man findet doch nirgends etwas zum direkten Vergleichen. — Schon aus den Unterschieden im Schaffen der genannten drei Meister ergiebt sich, dass Deutschland in dieser Zeit weit entfernt ist ein einheitliches Stilbild zu bieten; aber es giebt ausserdem noch eine Reihe anderer weiter aus der Linie gehender Baubestrebungen; besonders im Kirchenbau die in Uebung bleibende direkte Uebertragung des reinen italienischen Barocks. — In der Skulptur herrscht durchweg der Bernini'sche Stil, wenn sich auch der einzige Schlüter durch wahre Natur und echtes Pathos weit über das allgemeine Niveau hervorhebt. In Dresden, München und Wien herrscht unbeschränkt die allgemein europäische Schule im Sinne Bernini's, ohne irgend eine erkennbare nationale Nüancirung, wie denn auch an jedem dieser Orte Italiener, Deutsche und Franzosen unterschiedslos nebeneinander arbeiten. Allegorien, fleischige Putten, räuberische Entführungen, zärtliche Heimsuchungen sind die zu hunderten wieder-

holten Vorwürfe der meist für die Dekoration fürstlicher Gärten arbeitenden Bildhauerkunst. Charakteristisch für diese auf der Grenze der Kunst stehenden Skulpturen sind die momentanen Attitüden, die unruhige Bewegung und der bachantische Muthwille. Trotz dieses sichtbaren Verfalls war man in der selbstgefälligen Meinung befangen, die Griechen weit hinter sich zu haben. Permoser in Dresden, Däbeler, Eagers, Baker, Glume, Henri Hulot und andere in Berlin, Frühwirth, Strudl, Rauchmüller, Mathielly, Mader in Wien, Ableitner, Greif und Feistenberger in München arbeiten in demselben Allerweltsstile mit mehr oder weniger künstlerischem Talent, oft nur mit handwerksmässiger Geschicklichkeit. — In der Malerei zeigt sich dieselbe Beseitigung des Nationalgeschmacks und talentlose Nachtreterei. So hatte Schlüter in seinen berliner Bauten das besondere Missgeschick, keine ihm annähernd gleichwerthigen Maler zu finden. Der Holländer Terwesten und seine Schüler waren talentlose Nachahmer der letzten römischen Malerschule; kaum etwas besser sind die Malereien des Coxcie. Sylvestre und Pellegrini in Dresden malten ihre Deckenbilder in der Manier Tiepolo's. In Wien wirkte Pozzo selbst und in seiner Art Rothmayer, Gran und Maulbertsch. — Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste erfreuten sich noch einer hohen Blüthe und förderten manches Neue zu Tage. Böttger in Sachsen erfindet, für Europa zum ersten Male, die ächte Porzellanpaste und der Bildhauer Kändler beutet den neuen Stoff sofort künstlerisch aus. Dinglinger, ebenfalls in Dresden, Goldschmied und Juwelier, ist ein deutscher Cellini, wenigstens was die fleissige Ausführung und die Verbindung der Edelmetalle mit Emaillen anbelangt. In Berlin giebt es eine Fabrik von Hautelissetapeten, welche historische Darstellungen wiedergiebt. Die deutsche Erzgiesserei liefert schöne Werke und auch die Kunstschlosserei und Eisenschmiederei ist noch immer bemerkenswerth.

Die englische Klassik vertritt Christopher Wren mit seinen zahlreichen Bauten, hauptsächlich mit der Paulskirche in London; etwa von 1670—1723 als der einzige bedeutende Architekt seines Landes wirkend. In seinen kleineren Kirchenbauten, von denen er gegen hundert errichtet, zeigt sich Wren von einer originellen Seite in einer gothischen Renaissance; sonst folgt er in seinen Palastbauten der von Inigo Jones eingeführten Palladianischen Richtung. Gleichzeitig errichtet John Vanbrough gewaltige Palastbauten, von nüchterner Gesammtkomposition und barockem Detail, damit eine erste Phase des Zopfstils einleitend, welche bald auch anderwärts erscheint und eigentlich nur eine Verrohung der Renaissance darstellt; während erst der spätere Zopfstil mit der Prätension einer klassischen Wiedergeburt auftritt. An kleineren Bauten, welche unter den Regierungen der letzten Stuarts und besonders der

Königin Anna errichtet werden, zeigt sich nun erst in England die der nordischen Renaissance eigenthümliche Verbindung der gothischen Hauptformen mit dem Detail der Renaissance. Man hat diese verspätet auftretende Richtung den «Stil Queen Anna» genannt und feiert denselben heute wieder als nationale englische Renaissance. Es handelt sich in diesem Falle meist um schlichte Ziegelrohbauten, ohne besonderes Detail, aber in malerischer Gruppirung, mit steilen Dächern und Giebeln, hohen Schornsteinen und Dachhauben. — Die englische Malerei ist fast noch ganz in den Händen von Ausländern. Der einzige Engländer, Thornhill ist ein talentloser Nachfolger der Franzosen.

Im sechsten Abschnitte sind die Roccocostilarten in ihrer Entstehung und Umänderung, sowie in ihrer Ausbreitung über ganz Europa zu schildern. Diese neue Wendung des dekorativen Geschmacks nimmt wieder von Frankreich ihren Ursprung und beweist durch die ihr innewohnende Kraft, mit der sie ganz Europa zur Nachfolge zwingt, die immer noch fortdauernde Ueberlegenheit dieses Landes. Die Zeitdauer dieser Kunstform ist etwa von 1715—1750 zu bemessen. Man hat im Roccocostil nichts als den Ausdruck der frivolen Sitten der Zeit finden wollen, aber dies Urtheil ist übertrieben streng, denn ebensosehr erscheint dieser Stil als ein Protest gegen das gestelzte, übertrieben pomphafte Allongenperrückenthum der vorhergegangenen Zeit und bedeutet mit seiner die natürlichen Blumen bevorzugenden Ornamentik und mit seinen aus der Jagd, dem Ackerbau, dem Gärtner- und Hirtenleben entnommenen Dekorationsmotiven eine Rückkehr zur Natur; allerdings zu der opernhaften, wohlfrisirten und pommadisirten Natur einer hofmässigen Schäfer-Idylle. In Absicht auf Kunstformen angesehen, ist das Roccoco eine Reaktion des Barockstils in zierlichster und leichtester Fassung gegen die Steifheit der vorangegangenen Klassik. Das Roccoco selbst zeigt wieder verschiedene Phasen der Entwickelung. In der ersten Phase, dem sogenannten «Style Regence», der aber die Regentschaft noch mindestens um ein Jahrzehnt überdauert, geht die Cartousche allmählich in das Muschelwerk über, die natürlichen Blumen kommen vermehrt zur Anwendung, am Plafond setzt sich an die Stelle der schweren Stuckgliederung die zierliche perspektivische Kuppeldarstellung, das Rahmenwerk wird durch Eckschnörkel unterbrochen, die Trophäen in den Feldern entnehmen ihre Motive aus Jagd, Fischfang und Gärtnerei; dabei bleibt der Ornamentstil noch im Genre Berain, ganz symmetrisch, aber leichter und magerer gebildet. Oppenort, Gillot und Watteau sind die Meister dieses Stils. Eine zweite Phase des Stils beginnt mit Germain Boffrand und wird als «Rocaille» oder Genre Louis XV. bezeichnet. Boffrand beginnt mit dieser

Veränderung im Hôtel Soubise und verdrängt das Genre Berain; aber auch jetzt bleibt das Ornament noch ganz symmetrisch und die Voute wird gegen die Decke in einer festen Linie abgeschlossen. Meissonier bildet diese Stilform weiter und ersetzt die grade Linie und die symmetrische Anordnung durch capriziöse Kurven und unsymmetrische, nur das Massengleichgewicht haltende Theile; indess behält sein Detail die geistreiche Leichtigkeit, welche die erste Phase des Roccoco auszeichnet. Eine dritte Wendung des Stils, ein Ueberwuchern einer ganz phantastischen, beinahe formlosen tropfsteinartigen Rocaille, stellen Babel, Mondon, Eisen, Cuvillé's der Aeltere vor, bis endlich Pillement in seinen Chinoiserien bereits den Uebergang zur nächsten Periode bildet. Die Aussenarchitektur der Roccocozeit bleibt zunächst ganz im Stile Louis XIV., nur mit mässigerem Relief und erst später wendet sich die Rocaille auch nach dieser Seite. — In derselben Zeit giebt Servandoni, in seiner Façade zur Kirche Saint Sulpice in Paris bereits ein bemerkenswerthes erstes Beispiel des klassizirenden Zopfstils. — Der Geist des Roccoco war übrigens in der Malerei früher lebendig, als in der Baukunst. Gillot, Maler und Kupferstecher, schlägt bereits zu Anfang des 18. Jahrh, in seinen ornamentalen Kompositionen den Ton Oppenort's an, wenn auch noch mit einem Anfluge des älteren Groteskenstils; und Gillot's Schüler, der Maler Watteau, bringt bald darauf in seinen Bildern eine leichte Grazie zum Ausdruck, welche den steifen Perrückenstil Louis XIV. ganz verdrängen sollte. Seine Bilder sind der eigenthümlichste, geistreichste Ausdruck der Epoche. Das künstliche Arkadien, die idyllische Schäferwelt, in die sich die damalige Ueberbildung hinein zu träumen liebte, tritt in seinen Kabinetsstücken mit vollkommener Wirklichkeit hervor; sein berühmtes Bild «die Rückkehr nach Cythere» spiegelt ganz den damaligen Traum des Glücks. Paterre und Lancret, seine Schüler, erreichen den Meister nicht. Der späteren Zeit des Stils entsprechen die Bilder Boucher's; er malt ebenfalls eine eigens für das 18. Jahrhundert erfundene idyllische Welt mit gewaschenen und gekämmten Schafen und bebänderten Hirten, in der Art einer Opernstaffage. Dagegen bleiben die Mitglieder der Malerfamilie Vanloo mehr italienisch und bedecken die Sopraporten und Plafonds der Bauten dieser Zeit mit ihren Kompositionen. Pesne gilt als ein guter Porträtist und Subleyras, ein Nachfolger des Paolo Veronese, kann als der begabteste französische Historienmaler dieser Zeit genannt werden. — Die französische Skulptur geht zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu einer zahmen Eleganz über, die sich in selbstgefälliger, süsslicher Grazie nicht genug zu thun weiss. Frémin ist ein Hauptvertreter dieser Richtung; dann die Adam's, G. Coustou, Pigalle, Bouchardon. — Die Dekoration bildet den wesentlichen Inhalt der Architektur dieser Zeit und ist schon oben in kurzen Zügen geschildert; sie bietet ein glänzendes Bild; aber in den Kleinkünsten und dem Kunstgewerbe fing die

treibende Kraft der Renaissance bereits an zu erlahmen. Die Glasmalerei hatte im Wesentlichen schon im 17. Jahrhundert ihren Abschluss gefunden; jetzt wurde die Emaillemalerei in Limoges nur noch handwerksmässig ausgeübt und verschwand allmählich ganz vor der Porzellanmalerei; auch die Holzschneidekunst ging ihrem Ende entgegen. Der Bronzeguss wurde durch einen Sohn Keller's und den berühmteren Gor fortgesetzt und die Goldschmiedekunst fand in Germain noch einen tüchtigen Meister; leider sind des letzteren vortreffliche Werke fast sämmtlich eingeschmolzen. Die Fabrikation der Porzelaine tendre, erst jetzt von St. Cloud nach Sèvres verlegt, bleibt ebenfalls auf der früher errungenen Höhe.

Die deutsche Kunstentwickelung dieser Zeit ist besonders reich an Wechsel. Der klassischen Periode Schlüter's in Berlin bereitete der harte Nützlichkeitssinn des Königs Friedrich Wilhelm I. ein jähes Ende. Der nun in der Architektur eintretende gänzliche Mangel an entschiedenem Detail, das Fehlen des feineren Künstlerischen an den Bauten dieser Zeit, bezeichnet die erste Phase des nüchternen Zopfstils, welche mit dem späteren Zopfstil, der aus einer beabsichtigten Rückkehr zur Einfachheit der Antike hervorgeht, noch nichts gemein hat. Der Baumeister Grael war der praktische Vertreter der vom Könige beliebten stillosen und billigen Baumanier. Die meisten Gebäude Grael's waren eine Art von Messbuden von Holz mit Gyps überzogen. Gerlach, der die kasernenartige Bebauung der Friedrichstadt in Berlin leitete, war nicht viel besser. Erst unter Friedrich dem Grossen kamen die Künste in Berlin von Neuem in Blüthe. Am Anfange seiner Regierung baute Knobelsdorff im Sinne des Palladio, musste aber bald zur Nachahmung des französischen Roccoco übergehen, dessen Einfluss auf alle Innendekoration unwiderstehlich war. Knobelsdorff hat sich dieser ihm innerlich vermuthlich nicht sympathischen Aufgabe in glänzender Weise entledigt; seine Roccocodekorationen im Schlosse von Charlottenburg, im Potsdamer Stadtschloss und im Schloss Sanssouci sind den französischen Vorbildern mindestens ebenbürtig, geben aber gleich die zweite Entwicklungsform des Stils, die Rocaille, wieder. — Pöppelmann in Dresden hatte dasselbe Schicksal erfahren, wie Schlüter in Berlin, er hatte keine Schule gemacht, seine eigenthümliche Richtung wurde unter August III. wieder vollständig durch die italienische verdrängt. Der Bau der Hofkirche von Chiaveri, das architektonische Hauptwerk dieser Zeit, zeigt wieder den Stil des Borromini mit seinen Wellenlinien und perspektivischen Täuschungen, bewirkt durch die mit Gruppen von Viertelpfeilern verstärkten Pilaster. Dass deutsche Meister damals auch einen anderen Weg gehen konnten, beweist Bähr mit seiner Dresdener Frauenkirche. Man muss das Werk dem deutschen Zopfstil zuzählen, aber es ist neu in der Konstruktion und in der Ausführung von einer damals fast ganz abhanden

gekommenen Gediegenheit. München war unter Kurfürst Max Emanuel ganz italienisch geworden, später wurde es ganz französisch. Der französische Architekt Cuvilliès und seine deutschen Nachahmer Effner und Gunezrainer machten München zu einem Hauptort des Roccoco für Süddeutschland. In Wien waren es gleicherweise meist Italiener, welche einen Mischstil zwischen italienischem Barock und Stil Louis XIV. fortsetzten, bis auch hier das Roccoco wenigstens in die Dekoration eindrang. Im westlichen Deutschland kam der Roccocostil in zahllosen direkt von Franzosen, oder auch von Deutschen ausgeführten Schlossbauten zu unbestrittener Geltung. Boffrand lieferte Pläne zum Schlosse Favorite zu Mainz und für die Residenz zu Würzburg. In Koblenz, Gotha, Kassel und anderen Orten waren ebenfalls Franzosen bei den Schlossbauten beschäftigt. Balthasar Neumann baute die Residenzen zu Würzburg und Bruchsal und noch ein Dutzend Schlösser und Kirchen. Neumann der Jüngere vollendete ebenfalls im Roccocostile die Klosterkirche Vierzehnheiligen bei Bamberg. — Eine spezifisch deutsche Maler- und Bildhauerschule giebt es in dieser Zeit nicht. Die Bildhauer folgen immer noch dem Stile Bernini's, wie die talentvollen Meister Mathielly und Donner, oder der französischen Schule des Pigalle, wie Kändler und Wiedemann in Dresden. Auch in Berlin arbeiten deutsche, italienische und französische Bildhauer unterschiedslos nebeneinander in einer gleichmässigen Manier, welche selbst die Spuren der individuellen Begabung kaum mehr erkennbar werden lässt. — Aehnliche kosmopolitische Verhältnisse herrschen in der Malerei. Fast jeder Künstler macht die grosse Tour durch Frankreich und Italien und kommt mit einem gewissen europäischen Schliff, der die Individualität verwischt, zurück; es giebt keine Meister mehr von hervorragendem Namen. — Bemerkenswerth ist es, dass das Kunstgewerbe in dieser verflachten und äusserlichen Renaissance noch immer einen goldenen Boden findet; ein Beweis dafür, wie sehr die Formgebung derselben geeignet war, sich den Bedürfnissen des modernen Lebens anzupassen. Die Holzarbeiten, ob es nun die Holzschnitzereien der Wände gilt, oder die mit Schildpatt und Bronze reich montirten Möbel, sind von einer hohen Vortrefflichkeit. Auch kostbare Gesteinsarten, Marmore und Halbedelsteine werden mit Geschick zu Tischen und Kaminen verarbeitet. Die Porzellanfabrikation erfindet sich Formen, welche keine spätere antike Reaktion jemals hat verdrängen können. Die Fabrikation von figurirten Hautelissetapeten dauert in Deutschland noch fort und wird durch eine echt dekorative Kunststickerei unterstützt. Auch die Kunststecher, die wirksamen Vertreter des Modegeschmacks, sind noch zahlreich vertreten und senden, besonders von Augsburg aus, ihre Arbeiten in die Welt.

In den Niederlanden, in England und Spanien, auch in Italien dringt das Genre Rocaille, mindestens als Dekorationsstil, in die Architektur und das Kunstgewerbe ein; es beherrscht eine Zeit lang thatsächlich ganz Europa.

Der siebente und letzte Abschnitt der Spätrenaissance umfasst den klassizirenden Zopfstil von 1740 bis zum Beginn der David'schen Schule, um 1787. Die neue Wendung zur klassischen Regelmässigkeit hat den Charakter einer allgemein europäischen Bewegung und es scheint schwer, einem der Länder, der Zeit nach, den Vorrang einzuräumen. Den Engländern gebührt unzweifelhaft das Verdienst, am frühesten die Aufmerksamkeit auf die Erforschung der altgriechischen Monumente in ihrer Totalität gerichtet zu haben. Allerdings kommen bereits 1676 der Franzose Spon und der Engländer Wheeler nach Athen, und schon zwei Jahre früher hatte der französische Maler Jaques Carrey, der Schüler von Lebrun, die Skulpturen des Parthenon gezeichnet; aber ein eingehendes Verständniss der griechischen Kunst wird durch diese Besuche noch nicht vermittelt, denn Spon erklärt beispielsweise die Giebel-Skulpturen des Parthenon für ein Werk aus der römischen Epoche. Erst die gründlichen Aufnahmen der atheniensischen Bauwerke durch die Engländer Stuart und Revett und die später in Kleinasien auf Veranlassung der Society of Dilettanti vorgenommenen Forschungen vermittelten eine genaue Kenntniss der griechischen Baudenkmale, welche aber zumeist erst der neuklassischen Periode nach dem Erlöschen der Renaissance zu statten kam. Die Vorliebe für das klassisch Einfache hatten die Engländer bereits durch die Wiederaufnahme und lang anhaltende Uebung des palladianischen Stils an den Tag gelegt, und deshalb ist es um so merkwürdiger, dass sich hier zuerst auch der durch die Neuklassik geforderte Gegensatz, die Wendung zur Romantik, bemerkbar macht. Schon 1740 nimmt Kent den gothischen Stil im neuromantischen Sinne wieder auf und veranlasst, durch die Verwendung desselben bei künstlichen Ruinen und Gartendekorationen, den Anfang des englischen romantischen Gartenstils, der erst später eine sehr weite Verbreitung finden sollte.

Weit wirksamer für die Bildung des Zopfstils als die wiederbeginnende Kenntniss der alt-hellenischen Antike, ist die 1748 beginnende Ausgrabung Pompeji's. — Die 30 Jahre früher erfolgende erste Entdeckung Herculanum's blieb zunächst unbenutzt. — Die Künstler warfen sich begierig auf diese neue Welt von Formen, weil man in der Antike den geeigneten Ersatz für das Vorhandene und bereits Verbrauchte zu entdecken glaubte. Indess steckte man doch noch zu tief in den Traditionen der Renaissance, als dass dieses spielende Benutzen der klassischen Motive mehr hätte bewirken sollen, als eine neue

Nüancirung der Spätrenaissance. Für Deutschland kommt hauptsächlich die Thätigkeit Winckelmann's, des grossen Kunsttheoretikers, in Betracht; obgleich seine tiefergehende Bedeutung doch erst einer späteren Zeit angehört, denn seine Zeitgenossen schöpften aus seinen Anregungen nur den ödesten Zopf. — Mit dem Verlassen der hergebrachten Formen, am Ende der Renaissance, verloren die Künstler auch das technische Vermögen. Aber was sollte man mit den allgemein dichterischen Vorstellungen der griechischen Kunstnaivität und Stilhoheit anfangen, wenn man sich der künstlerischen Darstellungsmittel beraubte? Die Künstler, welche aus Angst barock zu werden, die Naturwahrheit vermieden, sanken zu blassen Skizzisten und Nebulisten herab.

Für Frankreich hat Graf Caylus eine ähnliche Bedeutung, wie Winckelmann für Deutschland, seine 1752 erscheinende Geschichte der Künste ist von grosser Bedeutung für die damaligen Kunstbestrebungen.

Der französische Zopfstil, der sogenannte «Style Louis XVI.», beginnt um 1750 und dauert bis 1787. In der Architektur wird derselbe durch Gabriel, Soufflot, Lecamus von Mezières und Gondouin vertreten. In der Kirche St. Géneviève zu Paris gab Soufflot ein erstes Beispiel des wieder der Antike mit Entschiedenheit zugewendeten Geschmacks. Das Hauptwerk Gabriel's sind die schönen Kolonnaden an der jetzigen Place de la Concorde, als freie Nachahmung der Louvre-Kolonnaden Perrault's. Gondouin baut die neue chirurgische Schule im Geschmacke des Palladio und Lecamus errichtet die Halle au Blé zu Paris als Beispiel eines modernen, künstlerisch durchdachten Nützlichkeitsbaues. — Von grösstem Einflusse war die neue Richtung auf die Dekoration, ohne das Genre Rocaille ganz zu verdrängen. Cauvet ist der erste und hervorragendste Ornamentmeister des Stils Louis XVI. Seine Erfindungen sind graziös und leicht, er bringt den Akanthus nach antiken Mustern wieder zur Geltung, ebenso die grade Linie und die symmetrische Bildung des Ornaments. Der neue Stil verbindet sich auch mit dem Chinesischen und zwar ganz angemessen, da hier das Natürliche vorherrscht. Choffart ist der Hauptvertreter dieser chinesischen Mischgattung. Ausserdem sind als Ornamentiker Neufforge, Delafosse, Cuvilliés und Boucher bemerkenswerth. Petitot handhabt das Griechenthum mit einer freiwilligen oder unfreiwilligen Komik. Salembier und Prieur entwickeln noch einmal eine eigenartige Auffassung der Renaissance-Arabeske; bei dem Ersteren erscheint alles wie vom Winde gejagt in elliptischen Kurven schwingend, bei dem Zweiten findet sich ein origineller Akanthus in einer Variation des Römischen. — In der französischen Bildhauerei bezeichnet Houdon den Ausgang der Bernini'schen Schule. — In der Malerei schlägt Greuze einen bürgerlich-sentimentalen Ton an; es ist etwas von der Auffassung Diderot's in seinen Bildern. Fragonard

malt noch im Geschmacke des Boucher und Peyron bildet den Uebergang zur David'schen Schule.

Die deutsche Kunstbewegung dieser Zeit theilt sich, den staatlichen Verhältnissen entsprechend, in mehrere unabhängige Gruppen. Die Spätzeit Friedrich des Grossen von Preussen und die Zeit seines Nachfolgers kultivirt den Zopfstil und noch mehr einen alle möglichen Motive verarbeitenden Eklektizismus. Algarotti sandte den neuen italienischen Palladio und Zeichnungen des Palazzo Pitti nach Berlin; Lord Burlington schickte die Thermen des Palladio, die Zeichnungen des Palastes von Chiswick und den ägyptischen Saal zu York. Alles dies wurde gelegentlich an den Bauten Friedrich des Grossen benutzt, ebenso wie die Werke Fischer's von Erlach, selbst die Gothik fand gelegentlich eine koulissenartige Verwendung. In der Technik der Ausführung bleiben die Bauten aus der Spätzeit Friedrich des Grossen weit zurück hinter den vorzüglichen Ausführungen Knobelsdorff's. Die Bauten der beiden Boumann's in Berlin, die Hedwigskirche, die Ritterakademie, der Dom, der Palast des Prinzen Heinrich und andere sind mehr oder weniger nüchterne Zopfbauten. In Gontard fand der französische Zopfstil in Berlin einen fähigen Vertreter; seine Gensdarmen-Thürme und die Kolonnaden an der Königsbrücke sind phantasievoll erfunden und vorzüglich in der Silhouette; ebenso die Communs des Neuen Palais im Garten von Sanssouci bei Potsdam. Das Neue Palais selbst ist wieder mehr in der Art des Palladio gehalten. Die zahlreichen Wohnhausbauten in Potsdam geben ganz besondere Gelegenheit zu allen möglichen Stilexperimenten.

In Dresden blieb der italienische Barockstil noch länger wirksam, als in Italien selbst. Erst der Baumeister Krubsacius machte, als Hauptfeind und endlicher Besieger des Barocks, dieser Richtung ein Ende. Dury in Kassel suchte die Antike nachzuahmen, aber erst seinem Nachfolger Jussow gelang es, das Roccoco ganz zu vermeiden. In Mainz entsteht noch spät die Peterskirche im echten Roccocostil; dieselbe ist in technischer Beziehung sehr bemerkenswerth. In München bleibt der Roccocostil ebenfalls sehr lange in Geltung und nachdem der Zopfstil endlich auch hier eingezogen ist, werden die Bauten ganz interesselos. Aehnlich verhält es sich in Wien; die Erweiterungen des Schlosses Schönbrunn, der Pallavicini'sche Palast und andere Bauten können dem allgemeinen Bilde einer verfallenden Kunst keinen neuen Zug hinzufügen. — Die deutsche Bildhauerei dieser Zeit ist hauptsächlich dekorativ und liefert nur mitunter gute Porträts. Beispiele der letzteren Art bieten der Holländer Tassaert, der Franzose Adam und die Brüder Ränz in den Bildsäulen der Feldherrn auf dem Wilhelmsplatze in Berlin. Erst Schadow in Berlin zeigt im Porträtfach einen gesunden Naturalismus und giebt, in anspruchsloser Schlichtheit, den vollen Eindruck der Persönlichkeit wieder. Auch

in der Malerei besitzt Berlin in dieser Zeit ein originelles Talent in Chodowiecki, der hauptsächlich durch seine Radirungen einer der beachtenswerthen Sittenschilderer seiner Zeit geworden ist. Rode in Berlin ist der echte Dekorationsmaler der Zopfzeit; seine Bilder zeigen ein bedeutendes koloristisches Talent, wenn auch zugleich eine leichtsinnige Formgebung. Oeser, der Freund Winckelmann's, ist ein geistreicher Skizzist, der trotz seines auf das Erfassen der Antike gerichteten Strebens, doch im Zopf stecken bleibt. Der ältere Tischbein und andere sind Nachfolger der französischen Schule, wie Rode. Mengs und Angelika Kaufmann haben ihren eigentlichen Platz in der neuklassischen italienischen Schule.

Das italienische Kunstleben der Zopfzeit bietet ein Bild von eigenthümlichem Interesse. Die allgemeine Kunstliebe, die gelehrte Kunstkennerschaft, ist hier weit grösser als im übrigen Europa, äussert sich aber vorzugsweise in dem eingehenden Studium der Vergangenheit. In Rom vereinigten die «Conversationen» eine Anzahl bedeutender Kunstgelehrter, wie Giacomelli, Passionei, Bianchi, Paciandi und andere zu zwanglosen Mittheilungen. Für diese gelehrten und selbstlosen Männer war die Kunstwissenschaft eine Art Privatvergnügen, sie schrieben lieber für Andere, als unter eignem Namen. In Neapel gab es die herkulanensische Akademie und ihre Mitglieder Galliani, Mazzochi, Martorelli und Carcani gehörten zu den unterrichtetsten Männern. In Florenz beschloss eine Gesellschaft edler Florentiner, Gaburri, Bonarotti und Gori, die Herausgabe des Museum Florentinum. Gori und andere beschäftigten sich zum ersten Male mit den etruskischen Kunstschätzen und brachten dieselben durch Herausgabe des Museum Etruscum ans Licht. Italien war immer noch das gelobte Land der Kunst und bot einer besonderen Gattung von Männern, den Kunstabenteurern, ein geeignetes Wirkungsfeld. Diese traten als Vermittler zwischen Italien und dem Norden auf. Der Baron Philipp von Stosch spielte in dieser Weise eine bedeutende Rolle, ebenso der Franzose d'Hancarville, auch Winckelmann könnte man, im besten Sinne, zu diesen Männern zählen, wenn er auch dem Kunsthandel fremd blieb.

In der schaffenden zeitgenössischen Kunst blieb der Barockstil noch lange neben dem Zopf in Uebung. Marchionni baute in diesem Sinne noch 1763 den Chor des Laterans. Erst Piranesi und Algarotti führten das Neuklassische ein und Ersterer übte durch seine Stiche eine sehr grosse Wirkung. Fuga, Galilei, Vanvitelli, Simonetti, Piermarini, Temanza und andere waren die ersten Architekten dieser Zeit. Im Allgemeinen sind die architektonischen Schöpfungen charakterlos, trocken und langweilig, wie der grossartige Palast zu Caserta, das Hauptwerk Vanvitelli's und der Pal. Braschi in Rom von Morelli. Allerdings lässt die reiche italienische Tradition nichts ganz Schlechtes

zu Tage kommen und ausserdem bleibt die Technik der italienischen Bauten zu allen Zeiten vortrefflich. — Die Bernini'sche Bildhauerschule wirkt noch lange fort, erst mit Canova kommt die neue Richtung, in welcher sich das Studium der griechischen Antike mit den Reminiscenzen des Barockstils mischt, zur Geltung. Auch die kokette Grazie der letzten Franzosen der Roccocozeit ist bei Canova noch keineswegs beseitigt. — Die neue Richtung der Malerei findet in Battoni und dem Deutschen Mengs ihre vornehmsten Vertreter. Battoni ist ein Nachahmer des Raffael und ebenso Mengs; aber der neue Eklektizismus des Letzteren entspricht mehr dem Geiste der Zeit. Seine Bilder geben mindestens wieder die Vorahnung eines wahrhaft monumentalen Stils.

England betreffend, so ist noch einmal, zur Ergänzung des bereits oben Gesagten, auf die von dort ausgehenden, auf Erforschung der altgriechischen Denkmäler gerichteten Arbeiten zurückzukommen. — Wenn diese Bestrebungen nicht sofort auf das englische Kunstschaffen einwirken, so findet dies doch bald darauf statt und ganz Europa nimmt daran Theil. Im Jahre 1734 bildete sich in London der Verein der Dilettanti, eine Gesellschaft vornehmer Männer, die Italien bereist hatten, anfangs nur zu freundschaftlichem Verkehr zusammenkommend. In den Jahren 1764—1766 richtete der Verein sein Augenmerk auf die Erforschung der jonischen Alterthümer. Der Kunstgelehrte Dr. Richard Chandler, der Architekt Revett und der Maler Pars wurden auf Kosten der Gesellschaft nach Kleinasien geschickt, später nach Athen und Griechenland, und die Frucht dieser Reise war das Werk: Travels in Greece und in Asia-Minor etc. 1776, welche Arbeit, im Verein mit den von Stuart und Revett bereits 1762 publizirten Alterthümern von Athen, zum ersten Male die altgriechischen Kunstdenkmale dem Studium der Modernen zugänglich machten. — Die Gesellschaft der Dilettanti hat unterdess ihre Publikationen über griechische Alterthümer fortgesetzt und erst vor Kurzem ist ein neuer Band der Jonian Antiquities, mit den neuesten Hilfsmitteln photographischer Aufnahmen ausgestattet, erschienen. — In der damaligen Architektur bringen Campbell, Gibs und noch mehr die Adam's den Klassizismus auch in England zum Durchbruch. Soane richtet in seinem Hauptwerk, der Bank von England, sein Bestreben auf eine Vereinigung antiker und orientalischer Architektur: während der als Ingenieur berühmtere Telford in seinen wenigen Kunstbauten dem neuklassischen System huldigt. — Endlich erhält England durch Reynolds und Romney eine eigenthümliche Malerschule; beide sind Eklektiker, welche die Vorzüge der grossen Italiener mit denen der Niederländer zu vereinigen streben. Ihre Nachfolger West, Bary, Opie, Stothardt und andere liefern ganz vortreffliche Bilder, zum Theil schon in der neuromantischen Richtung, welche erst später nach Frankreich und Deutschland überging. Der Bildhauer

Flaxmann, auch als Umrisszeichner im Stile griechischer Vasenmalerei bekannt, ist ein Nachfolger der Winckelmann'schen Richtung und gehört bereits in die folgende Stilperiode, obgleich speziell die neuklassische Schule David's in England keinen Einfluss gewinnt. Weniger als Maler, sondern mehr als Radirer, ist Hogarth um die Mitte des Jahrhunderts bedeutend; er ist hauptsächlich satirischer Sittenschilderer und der wahre Vater der modernen Karrikaturenzeichnerei. — Eine Erscheinung von Bedeutung im englischen Kunstgewerbe ist die Wedgwood-Töpferei; sie schliesst sich in der Formgebung den neuklassischen Bestrebungen an.

In Spanien, in den Niederlanden, in den skandinavischen Ländern, überall macht sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Neigung zur Antike geltend, ohne dass es vorläufig gelingt, die Traditionen der französischen Spätrenaissance ganz zu beseitigen.

Das Auftreten der David'schen neuklassischen Schule in Frankreich, um 1787, macht Epoche und gilt als Abschluss der Renaissance, aber in dieser absoluten Ausdehnung ist der Schluss falsch. Heute sind wir uns bereits bewusst, dass die akademisch-kosmopolitische Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur eine zeitweise Unterbrechung der Renaissance bedeutet. Die Schule David's konnte ihr Versprechen, das Wiederaufleben der naiven Antike zu verwirklichen, keineswegs erfüllen. Etwa seit den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts sehen wir in dieser Kunstrichtung nur die kalte allgemeine akademische Schablone, einen Traum von kosmopolitischer Kunst; ungefähr ebenso unwahr und resultatlos, wie die am Ende des vorigen Jahrhunderts proklamirte Völkerverbrüderung. Das Leben der Kunst wurzelt immer im Individuellen, also auch in den hierdurch bedingten nationalen Eigenthümlichkeiten und es lässt sich keine allgemeine Regel erfinden, welche allen Geistern den freien Spielraum der Erfindung bietet. Bemerkenswerth ist, dass die allgemein gefasste Neuklassik sofort ihren Gegensatz, eine ebenso allgemein gefasste Neuromantik, ins Leben rief. Während die Schule David's sich anschickte, von Paris aus Europa zu beherrschen, begeisterte sich das französische Volk an den mittelalterlichen Trümmern der zerstörten Abtei von St. Denis. — Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts haben die akademisch allgemein aufgestellten Gegensätze des Klassischen und Romantischen ihren Werth verloren und haben wieder der Werthschätzung nationaler Kunstleistungen weichen müssen. Heute stehen wir wieder am Beginn einer neuen Renaissancefolge, deren Endziel noch nicht abzusehen ist, deren längere Dauer aber durch die Unerschütterlichkeit ihres Fundaments, das Bestehen der nationalen Besonderheiten, wahrscheinlich gemacht wird.

I. ABSCHNITT.

Die Spätrenaissance bis zum Beginn des Barockstils (1530–1580).

Die Veränderungen des Kunststils, welche etwa in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts soweit fortgeschritten sind, um eine besondere Unterscheidung von der Hochrenaissance zu rechtfertigen, bilden einen bemerkenswerthen Abschnitt in der grossen Renaissancebewegung und werden gewöhnlich mit der Benennung «Spätrenaissance» belegt. Indess tritt mit diesem Umbildungsprozess keine Ermattung, kein Verfall der Künste ein, sondern es bleibt ein fortschreitendes Streben in unveränderter Kraft nach einem neuen weitergesteckten Ziele; wie denn ein gleiches Bild des Werdens und Ringens sich in derselben Zeit auf allen anderen Gebieten des Lebens zeigt. Noch sind nirgends die Renaissanceideen fertig oder abgeschlossen zu finden; auf allen Gebieten giebt es Probleme, welche der Lösung harren. In den politischen Verhältnissen dauert der Kampf der modernen Staatenbildung gegen das Feudalwesen fort; ebenso streitet in der Litteratur eine skeptisch ironisirende Richtung der Geister gegen die abgestandene und verbrauchte Romantik des Mittelalters. Aber auch die allzu sklavische Nachahmung der Antike, wie sie die erste Renaissanceperiode gezeitigt hatte, wird bei Seite geworfen zu Gunsten einer neuen auf das Wiedererwecken des nationalen Geistes gehenden Richtung, welche, wie immer, zuerst von der positiven Seite der Litteratur eingeschlagen und von dieser auf die bildende Kunst übertragen wird.

Charakteristisch für diese Zeit ist das leidenschaftliche Handeln der Einzelnen, sowie das harte Aufeinanderprallen der allgemeinen Gegensätze, überall ist Krieg und hochwogende Bewegung; in der Politik, wie in Wissenschaft und Kunst. Die grosse politische Nebenbuhlerschaft zwischen Kaiser Karl V. und König Franz I. giebt den Anlass zu unaufhörlichen Befehdungen, und Italien, der gewöhnliche Tummelplatz für diese Kämpfe, wird dabei von beiden Parteien gebrandschatzt. Aber diese Kämpfe hindern die Entwickelung

der Kunst wenig, weil es keine Volkskriege sind, welche den Wohlstand aller Bevölkerungsklassen in tiefe Mitleidenschaft ziehen, sondern nur die gewerbsmässigen Gefechte und Getümmel gemietheter Landsknechthaufen, die sich selbst und andere zu schonen wissen, wenn die Löhnung nicht ausbleibt. Unter Karl V. entsteht das glänzende Scheinbild einer Weltmonarchie, von der Deutschland nur ein Anhängsel ist. Mit der Herrlichkeit und Macht des deutsch-römischen Kaiserthums geht es nun rasch abwärts, umsomehr, als bereits 1526 das Reich durch den Bund der Lutherischen politisch gespalten wurde. Der Bauernkrieg und die Ausschreitungen der Wiedertäufer mochten noch nicht so sehr in Betracht kommen, aber der im Jahre 1546 ausbrechende schmalkaldische Krieg war schon ein Vorspiel des kommenden grösseren Unglücks. Unter Kaiser Ferdinand (1558—1564) war Deutschlands Macht unbedeutend, die Kirchenspaltung lähmte die Centralgewalt ganz. Ferdinand empfing nicht einmal mehr die Kaiserkrönung und musste an die Türken Tribut zahlen. Durch die nach seinem Tode noch einmal vorgenommene Theilung der österreichischen Erbländer wurde die Sache nicht besser. Unter Maximilian's II. Regierung dauerte die politische Schwäche in alter Weise fort und unter Rudolph II. sammelten sich bereits die düsteren Gewitterwolken, aus denen die verderblichen Blitze des dreissigjährigen Krieges herunter zucken sollten. Frankreich gerieth dagegen in eine verhältnissmässig glückliche Lage; die Befestigung der Monarchie machte unter Franz I. Fortschritte und befähigte das Land, die politische Führerrolle in Europa zu übernehmen. Franz I., zuerst bei Pavia (1525) geschlagen und gefangen, wurde wieder frei, als er im Frieden von Madrid seine Ansprüche auf Italien aufgab; indess war dies nur ein gezwungener Verzicht, den er selbstverständlich später wieder zurücknahm, obgleich er sich deswegen in neue Kriege stürzte. Man muss aber erstaunen, wie Franz I. dennoch die Zeit fand, seine sehr umfangreiche Mäcenatenrolle mit dem bekannten theatralischen Aplomb fortzuspielen. Bei Gelegenheit des dritten italienischen Krieges vermählte Franz I. seinen zweiten Sohn Heinrich mit Catharina de' Medicis, der Nichte Papst Clemens VII. und legte durch diese Heirath den Grund zu der nachhaltigen Einwirkung der italienischen Kunst auf sein Land. Frankreich litt zwar in dieser Zeit ebenfalls unter den religiösen Wirren, welche sich durch sämmtliche immer nur kurze Regierungszeiten der Nachfolger Franz I. fortsetzten, aber wenigstens ohne Einmischung des Auslandes. Catharina de' Medicis Einfluss überdauert indess alle Regierungen bis ans Ende der Epoche. — Das Papstthum gerieth in geistliche und weltliche Bedrängnisse; Papst Clemens VII. trat nach dem Frieden von Madrid auf die Seite Frankreichs und erfuhr dadurch die Plünderung der St. Petersbasilika durch die kaiserlichen Colonna's und später die

Plünderung der Stadt, den berüchtigten sacco di Roma, durch einen empörten Landsknechthaufen unter Bourbon und Frundsberg (1527). Aber der tiefe Niedergang der päpstlichen politischen Macht, welcher den Kirchenstaat mit Vernichtung bedrohte, war nur ein kurzer Moment und wurde durch den Vertrag von Amiens noch in demselben Jahre beseitigt. Damit zugleich erhoben sich die Päpste aus der Verweltlichung, welche durch die übertriebene Pflege des Humanismus eingetreten war. — Unterdess fiel die letzte grosse italienische Republik, die florentinische, den politischen Kombinationen der Mächte zum Opfer; sie kam dauernd unter die Herrschaft der Mediceer. — Spanien machte unter der Regierung Karl's V. seine glänzenden Eroberungen in Amerika; aber nur, um unter Philipp II., dem nächstfolgenden Herrscher, politisch zu Grunde zu gehen. Allein die Austreibung und Verfolgung der Morisken kostete Spanien über 100000 Menschen. Noch einmal eroberte der tapfere Don Juan d'Austria nach dem Seesiege von Lepanto Tunis, aber auch dieser Erwerb ging bald wieder verloren. Die Niederlande wurden, ähnlich wie Italien, zum Zankapfel zwischen Karl V. und Franz I.; schliesslich vom Kaiser behauptet, kamen sie durch eine unglückliche Politik an Spanien. Weniger die religiöse Spaltung, als die Vernichtung der bürgerlichen Freiheiten, rief die Empörung der Niederlande gegen die spanische Zwangsherrschaft auf. Im Jahre 1572 begann der Aufstand der Meergeusen und 1581 wurden die befreiten nördlichen Provinzen durch Wilhelm von Oranien zum unabhängigen Staate vereinigt, während noch die südlichen Provinzen bei Spanien verblieben. — Heinrich III., König von England (1509—1547), der historische Ritter Blaubart, zerrüttete das Land mit seiner durch Ehestreitigkeiten bedingten Politik. Im Jahre 1534 erklärte er sich zum Oberhaupte der anglikanischen Kirche. Doch schützte die insulare Lage den Wohlstand Englands, indem sie das Land von den europäischen Verwickelungen fern hielt, und unter Elisabeth's Regierung nahm dasselbe einen mächtigen und nachhaltigen Anlauf zur grossartigsten Entfaltung seiner politischen Macht. Die insulare Lage Englands war aber vielleicht auch eine der Ursachen, welche hier das Eindringen der Renaissancebewegung verzögerten.

Die in der litterarischen Welt überall herrschende Gährung äusserte sich meist nach der negativen Seite, in einer zersetzenden und selbst ins Unmoralische gehenden Satire. — In der italienischen Litteratur hatte schon in der vorigen Epoche die humoristische und skeptische Behandlung des Romantischen, durch Ariost, begonnen und machte bei seinen Nachfolgern der burlesken Travestie Platz; zugleich verspottete man die Pedanterie der klassizirenden Gelehrten. Pietro Aretino (1492—1557), der schamlose und verworfene Gelegenheitspoet, stellt in sich die negative und zerstörende Seite der damaligen Litte-

ratur meisterlich vor Augen. Auf der positiven Seite brachte Torquato Tasso (1544—1595) die Romantik in Italien zum Abschluss und führte dieselbe aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und der Ironie in ihre Heimath, den christlichen Ideenkreis, zurück (La Gerusalemme liberata). Guarini versammelte in seinem Schäfergedichte, dem Pastor fido, antike Mythologie, Romantik und das Pathos der Tragödie zu einem scheinbaren, opernhaften Ganzen; nicht ohne symptomatische Bedeutung für die ganze Richtung der neuen Kunstentwickelung. — In Frankreich vertritt Rabelais (1483—1553) in derbster Weise den Gegensatz zur Romantik; aber zur Unterscheidung von den Italienern hat er als Eigenes den Zug einer ungeheuerlichen nordischen Phantastik. Diese Neigung zum geistig Incommensurabeln kann aber als eine allgemeine Eigenschaft der nordeuropäischen Völker betrachtet werden und prägt der ganzen transalpinischen Renaissance ihren unterscheidenden Charakter auf. Michel de Montaigne (1533—1592) folgte mit dem Ausdrucke einer skeptisch-weltmännischen Lebensphilosophie; während die hofmässige Litteratur der von Pierre Ronsard neu gestifteten Dichterschule (La Pleïade française) die Nachahmung des klassischen Alterthums nach Frankreich zu übertragen suchte. — In Deutschland zeigte sich der durch die Reformation hervorgerufene Zwiespalt der Geister auch in der Litteratur. Hans Sachs (1495—1576) dichtete mit reformatorischer Tendenz, besonders die Dramen seiner letzten Zeit; während von katholischer Seite Luther und seine Anhänger in Satyrspielen verhöhnt wurden. Ein deutscher Nachahmer des Rabelais ist der satirische Dichter Johann Fischart († 1584) aus Mainz. — Die spanische Litteratur dieser Zeit, mit Garcilosa de la Vega (1503—1536) in seinem Eglogas, ist bezaubernd lieblich in italienischen Formen. — Portugal hatte in Luis de Camões (1526—1580) seinen einzigen grossen klassischen Dichter. In Spanien dichtete der grosse Miguel de Cervantes Saavedra (1547—1616) seinen unsterblichen Don Quijote de la Mancha, ebenfalls als eine Vernichtung des Mittelalters gedacht; aber positiv als Versuch des Aufbaues einer modernen Welt. — In England schrieb Thomas Wyatt (1503—1542) Lieder und Balladen in Nachahmung der Italiener. Im Jahre 1562 erscheint die erste regelmässige Tragödie «Gorboduc» von Lord Sackville, gemeinschaftlich mit Thomas Norton verfasst, und es folgen die Dramen der Vorläufer des grossen William Shakespeare.

Mochten in den Litteraturwerken die zersetzenden Tendenzen überwiegen; so hielten sich die vorzüglichsten Geister der bildenden Kunst dieser Zeit doch auf der positiven Seite, wie dies schon durch die Art ihres Schaffens bedingt wurde. Die grossen Künstler dieser Epoche sind durchweg echt fromme, christlich-gläubige Menschen; trotz der zügellosen Ungebundenheit

des Lebens, die sich bei ihnen mitunter in starker Weise geltend macht. Wie innig sich diese widersprechenden Elemente in einer Person vereinigen, ist höchst anschaulich aus Cellini's Selbstbiographie, diesem vorzüglichen Spiegel einer die Aeusserungen der Leidenschaft über alles Mass hinaus treibenden Zeit zu erkennen. Bei aller energischen, das Mass des Erlaubten weit überschreitenden Selbsthilfe glaubt Cellini dennoch direkt unter göttlichem Schutze zu stehen, wie viele seiner Erzählungen darthun. Auch der grosse Michelangelo ist, trotz seiner das Aeusserliche der kirchlichen Tradition hintenansetzenden Kunstweise, ein tief innerlich religiöser Mensch; dies wird bewiesen durch seine Zugehörigkeit zum Kreise der geistlichen Dichterin Vittoria Colonna; durch seine eigenen Sonette, und praktisch durch die gänzliche Uneigennützigkeit, mit der er den Rest seines Lebens den begeisterten Arbeiten der St. Petersbasilika widmet. — Die fast überall fortgesetzte kirchlich-reformatorische Bewegung der Zeit deutet doch ebenfalls auf ein tiefes religiöses Bedürfniss, wenn man von den auf Erweiterung des weltlichen Besitzes gerichteten Absichten oder sonstigen unlauteren Motiven der Grossen absieht.

1. Die italienische Spätrenaissance.

Michelangelo, seine Zeitgenossen, Schüler und Nachahmer.

Unzweifelhaft muss das Wirken Michelangelo's, als treibende und schöpferische Kraft, an die Spitze der ganzen Kunstepoche gesetzt werden, und nicht nur für Italien, sondern für alle der Renaissancekunst folgenden europäischen Länder. Michelangelo ist der geistige Heros der modernen Menschheit; er bezeichnet die Grenze des dem Menschengeiste Erreichbaren nach oben hin; erst durch ihn kommt zum Bewusstsein, was der einzelne, auf seine eigene Kraft gestellte Mensch wollen darf und vollbringen kann. Michelangelo's Riesenkraft durchdringt alle Zweige der bildenden Kunst und schafft überall ein neues Fundament. Das Prinzip seines Wirkens ist die unbedingte Freiheit des künstlerischen Wollens und das Niederwerfen jeder Schranke, die sich der rein künstlerischen Absicht entgegenstellt, mag sie Tradition der Antike, kirchliche Kultusregel, oder sonst wie anders heissen. Dieser freie individuell schöpferische Zug in Michelangelo's Schaffen erklärt seine unbestrittene Herrschaft über seine Zeitgenossen und seine sich später immer noch steigernde Nachwirkung auf die folgende Entwickelung der Kunst.

Michelangelo Buonarroti, im Jahre 1474 zu Chiusi als Sohn einer armen florentinischen Adelsfamilie geboren, eilte schon in frühester Jugend

unaufhaltsam in die Arme der Kunst. Der Maler Domenico Ghirlandajo in Florenz wird sein erster Lehrer, aber schon der Knabe Michelangelo erfasst sofort die Totalität der Kunst und bereits im fünfzehnten Jahre meisselte er, im Garten der Mediceer, den Kopf eines Fauns in Marmor. Lorenzo il Magnifico nimmt ihn in sein Haus und lässt ihn mit seinen Söhnen erziehen. Welch eine Jugend für den werdenden grossen Künstler! Im vertrauten Kreise des grossen Mediceers und seiner gelehrten und künstlerischen Umgebung, der vornehmsten der damaligen Zeit, aufwachsend, musste sein Geist sofort auf die höchsten Ziele gerichtet werden. In seinem zweiundzwanzigsten Jahre nach Rom berufen, war Michelangelo in der That bereits ein berühmter Künstler und es erscheint ganz natürlich, dass er im Jahre 1503 durch Papst Julius II. mit der Ausführung seines Grabmals beauftragt wurde, eines das Grösste und Erhabenste des Gedankens fordernden Werkes, wie es nur der hohe Kunstsinn eines Julius planen konnte. Dieser wichtige Auftrag sollte leider zur Qual seines Lebens werden, denn zugleich mit der grossen Gunst, die ihm der Papst damit erwies und mit seiner wachsenden Bedeutung als Künstler erhoben sich gegen ihn Neid und Kabale und hinderten ihn an der Ausführung seiner kolossal angelegten Idee.

Die Wahl des Platzes für das Grabdenkmal gab Julius II. den Anstoss auf den Gedanken des Neubaues der St. Petersbasilika zurückzukommen und dies noch grössere Projekt liess die Errichtung des Grabmals in den Hintergrund treten. Am Tage der Grundsteinlegung von St. Peter musste Michelangelo aus Rom flüchten; der unbequeme Mahner war Tags zuvor aus dem Vatikan verwiesen. Wenige Jahre darauf starb der grosse Julius II. und seine Erben schlossen einen neuen Vertrag mit Michelangelo wegen Ausführung des Grabmals; aber der Nachfolger Julius II., der Mediceer Leo X., der Jugendgespiele Michelangelo's, musste natürlich den Wunsch haben, den berühmtesten Bildhauer Italiens zur Ausführung seiner Ideen zu benutzen. Zunächst waren es die Gräber der Mediceer in S. Lorenzo zu Florenz, welche Michelangelo beschäftigten, aber der Aufenhalt daselbst wurde zur Gelegenheit, um ihn in den Streit der Florentiner mit der Familie der Mediceer zu verwickeln. Papst Paul III. überhäuft Michelangelo mit architektonischen Aufgaben von kolossalem Umfange, zuerst 1535 mit dem Ausbau des Kapitols und seit 1547 mit der Weiterführung des Baues der Peterskirche, eines Werkes, das ihn dann bis zum Schlusse seines Lebens beschäftigt. Von dem berühmten Grabmal für Julius II. war nur wenig fertig geworden und dies Wenige wurde nun als Wandgrab in den vierziger Jahren in S. Pietro in vinculis aufgestellt; allerdings befindet sich die berühmte Mosesfigur unter der geringen Anzahl der fertig gewordenen Arbeiten. Michelangelo starb 1564 in Rom, im neunzigsten Lebensjahre,

nachdem er noch den Tambour der grossen Kuppel von St. Peter vollendet hatte und hinterliess ein genaues Modell für die Weiterführung derselben.

a) Architektur.

Die Hauptbedeutung Michelangelo's für die Umbildung der Architekturformen im Sinne einer Spätrenaissance liegt in dem Gegensatze seines künstlerisch freieren Empfindens und Wollens zu der bis dahin üblichen strengen Nachahmung der römisch-antiken Monumente. Michelangelo hatte sich nicht zur Ausübung der Baukunst gedrängt, sie wurde ihm aufgezwungen und nun erfasst er die neue Aufgabe als Bildhauer, nach plastischen Gesetzen, und kümmert sich wenig um das Detail, und noch weniger um den ängstlich von antiken Monumenten abstrahirten Kanon der Verhältnisse. Seine dämonisch gewaltige Natur verschmäht jede Nachahmung, auch die der Antike, und hierin, sowie in der gleichzeitigen Reaktion gegen die trotz der Hochrenaissance noch übrig gebliebenen Spuren des Mittelalters, wie sie sich in seiner Kritik über die mehrgeschossige Façade Ant. da Sangallo's zu St. Peter ausspricht, liegt eine neue Betonung der Freiheit des nationalen Geistes. Michelangelo wollte durchgehende grosse Ordnungen, aber die akademisch vorgeschriebene Gliederfolge war ihm etwas Gleichgültiges. Seine Architektur sollte nicht mit dem Detail sprechen, sondern mit den grossen Linien, mit der Gliederung und Theilung der Baumassen und mit dem schönen Gesammtkontour, wie derselbe an seiner unvergleichlichen Kuppel von St. Peter hervortritt. Auch die Konstruktion, die er übrigens mit Auszeichnung handhabte, war ihm doch nur Mittel zur Erreichung seines künstlerischen Zwecks, der in erster Linie auf eine Gesammtstimmung gerichtet blieb. Die unmittelbare Sprache, welche die Malerei und Bildhauerei zum Beschauer führt, sollten nun auch die Bauglieder sprechen lernen und zu diesem Zwecke bediente er sich in seinen Kompositionen der grossen Licht- und Schattenmassen.

Die Anfertigung eines Modells zur Façade für S. Lorenzo in Florenz wird ihm 1575 durch Leo X. während seiner Anwesenheit daselbst aufgetragen. Eine Skizze des Entwurfs wird noch im Pal. Buonarroti in Florenz aufbewahrt. Michelangelo wollte dem unteren Theile der Façade eine grossartige Säulenstellung geben und dazwischen Reliefs. Den nöthigen Marmor liess er selbst in Carrara brechen und nach Florenz schaffen; aber die Ausführung unterblieb.

Die Kapelle der Mediceer (Sagrestia nuova) an San Lorenzo in Florenz, unter Leo X. begonnen, aber erst unter Clemens VII., dem zweiten mediceeischen Papste, in den Jahren 1520—1529 vollendet, ist ein freies Werk

des Michelangelo. Sie ist ganz auf die Erhöhung der Wirkung seiner dort befindlichen beiden Mediceergräber berechnet. Die Verhältnisse sind hier das Wesentliche und ganz frei gewählte.

Aber erst der Bau der Biblioteca Laurenziana in Florenz, im Auftrage Clemens VII. von Michelangelo unternommen, zeigt ganz seine freie Behandlung der Architektur, den eigentlichen Stil des Meisters. In der Vorhalle mit der Treppe befinden sich an den Wänden vorspringende Pfeiler mit Fensternischen und dazwischen stehen je zwei Säulen dicht aneinander, darunter sind grosse Konsolen. Die ganze Anordnung ist eine Vordeutung des kommenden Barockstils, ein Versuch, zusammengehaltene Kraft zum sprechenden Ausdrucke zu bringen. Die Treppe ist erst später von Vasari nach Michelangelo's Zeichnung hineingebaut und musste isolirt werden, um die Architektur der Wände nicht zu stören. Der Oberbau ist unvollendet geblieben und deshalb ist die beabsichtigte Stimmung nicht voll zum Ausdruck gekommen.

Die römische Thätigkeit des Meisters, auf dem Felde der Architektur, ging zum grossen Theile mit Plänemachen verloren. Der Entwurf zu einem Palast für den späteren Papst Julius III. an der Ripetta wurde nicht ausgeführt. Fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini konnten sämmtlich nicht mehr aufgefunden werden, als die jetzige spätere Façade durch Galilei zur Ausführung kam. Im Jahre 1535 wird Michelangelo durch Paul III. zum supremo architetto, scultore e pittore di palazzo apostolico ernannt und erhält, als wichtige architektonische Aufgabe die bauliche Umgestaltung des Kapitols. Die Hauptanordnung der kapitolinischen Bauten rührt von ihm her, wenn auch die endliche Ausführung nicht seinem ursprünglichen Gedanken entspricht.

Die Anlage der beiden zum Kapitol führenden Flachtreppen, welche so wesentlich zur Totalwirkung beitragen, im Jahre 1536. Zwei Jahre später erhielt die Reiterstatue des Marc. Aurel, unter Michelangelo's Leitung, ihren jetzigen Platz in der Mitte der Kapitolsanlage. Auch der Entwurf zum jetzigen Senatorenpalast mit der Doppeltreppe, welche mit den Flussgöttern und dem Brunnen ein Ganzes bildet, gehört vermuthlich Michelangelo an. Ebenfalls lag zu den beiden Seitenpalästen, die erst ein Jahrhundert später aufgeführt wurden, ein Plan von ihm vor und sind dieselben auch wohl, abgesehen vom Detail, danach ausgeführt worden. Für alles Einzelne, besonders für das hässliche Mittelfenster, ist Giov. del Duca verantwortlich. Die beiden hinteren Hallen, mit den nach Araceli und dem tarpejischen Felsen führenden Treppen, sind von Vignola entworfen.

Nach dem Tode Ant. da Sangallo's, im Jahre 1547, erhielt Michelangelo von Papst Paul III. (Alessandro Farnese) den Auftrag, den Palast Farnese

weiter zu bauen. Der Hauptfaçade und den beiden Seitenfaçaden fehlte noch das Bekrönungsgesims, für welches noch bei Lebzeiten Sangallo's eine Konkurrenz ausgeschrieben war, an der sich Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michelangelo und Vasari betheiligten. Der Entwurf Michelangelo's fand schon damals den Beifall Paul's III., kam aber nun erst zur Ausführung. Die Hofportiken waren zwar noch unter Sangallo ziemlich vollendet, aber vermuthlich nach einem Entwurfe Michelangelo's, welcher hier ziemlich genau dem antiken Vorbilde des Marcellustheaters folgte — eine Thatsache, welche auch gegen die ursprüngliche Autorschaft des Michelangelo sprechen könnte. — Jedenfalls liess derselbe bis 1564 die Portiken der zweiten Etage fertig einwölben und führte die korinthische Ordnung der dritten Etage aus. Die ganze in sichtbarem Ziegelmauerwerk konstruirte, mit Gliederungen, Gesimsen und Säulen in Travertin versehene Palastfaçade ist eine der schönsten Roms und das Hauptgesims verdient noch einen grösseren Ruf, als das berühmte des Pal. Strozzi in Florenz (Qu. Letaroully II., pl. 115 und 117). — Nach dem Tode Michelangelo's erhielt Vignola, der durch den Bau von Schloss Caprarola berühmt gewordene Architekt, die Leitung des Baues, aber erst sein Schüler Giacomo della Porta beendete im Jahre 1589, mit der zweiten Etage der hinteren Façade, das Ganze.

Am Entwurfe der Villa di Papa Giulio, um 1550, hatte Michelangelo einen grossen Antheil. Der baulustige Papst Julius III., gemeinsam mit Michelangelo, Vasari und Vignola, stellte den Plan aufs Genaueste fest. Die Anordnung des Gebäudes lässt in seiner knappen Zweckmässigkeit die eingehende Ueberlegung geistreicher und künstlerisch auf der Höhe ihrer Zeit stehender Männer erkennen; dasselbe kann als ein Hauptwerk dieser Epoche gelten.

Der Entwurf zur Porta Pia stammt erst aus den letzten Lebensjahren des Meisters, der Oberbau ist neu und nicht ganz nach Michelangelo's Absicht vollendet. Doch geben die Fenster, die starkschattigen Giebel, ein grossartiges Ganzes.

Die Chiesa S. Maria degli Angeli (Piazza di Termini) ist in einem Hauptsaale der Thermen des Diocletian eingerichtet (1563). Michelangelo liess die acht schönen antiken Syenitsäulen an ihrem Platze, Mauern und Gewölbe blieben ebenfalls erhalten. Leider musste der Fussboden um zwei Meter höher gelegt und deshalb die alten Basen der Säulen verschüttet werden. Die Kirche ist durch einen Umbau des vorigen Jahrhunderts unkenntlich geworden; aber der hundertsäulige Gartenhof der anstossenden Karthause blieb erhalten (Qu. Letaroully III., pl. 316).

Der Neubau der St. Petersbasilika war unter Papst Julius II. durch Bramante um 1506 von Neuem begonnen und mit Eifer fortgeführt; aber mit

dem fast gleichzeitigen Tode des Papstes und des Baumeisters um 1514 stockte das Werk. Damals waren die Kuppelpfeiler vollendet und durch Bogen verbunden, das Chorhaupt war vorangeschritten, auch der Bau des südlichen Querschiffs war begonnen. In diesem Zustande verblieb das grosse Werk längere Zeit und wurde fast zur malerischen Ruine, denn alle nun nach einander ernannten Baumeister, Giuliano da Sangallo, Fra Giocondo da Verona, Raffael und schliesslich Baldassare Peruzzi machten nur neue Pläne, ohne die Arbeiten wesentlich zu fördern. Mit dem Tode Raffael's, seit 1520, trat der Bau in eine achtzehnjährige Periode absoluten Stillstandes. Erst Paul III. nahm den Bau mit Eifer wieder auf und ernannte Antonio da Sangallo zum Baumeister. Wieder wurde ein neuer Plan und ein neues Modell gefertigt, welche im Grundriss ein lateinisches Kreuz zeigten, aber zur Ausführung kam es nicht, bis Sangallo 1546 starb.

Michelangelo war damals die erste künstlerische Autorität unter den Lebenden und wurde von Paul III., 1547, zur Vollendung der St. Petersbasilika berufen. Wenn man aber bedenkt, dass der grosse Meister schon 71 Jahre zählte, also in einem Alter war, in dem noch wenige Menschen schaffenskräftig sind, und dass er obenein mit anderen Arbeiten überhäuft war, so wird man nicht erstaunen, wenn man hört, dass der Altmeister die neue Riesenaufgabe, welche künstlerisch und konstruktiv die grössten Anstrengungen erforderte, von sich abzuweisen suchte. Endlich übernahm Michelangelo dennoch das Werk, aber auf seinen besonderen Wunsch ohne Entgelt und nun bewies er durch seinen grossartigen Plan und den nachdrücklichsten Baubetrieb, dass die Macht seiner Feuerseele durch das Alter nicht gebrochen war. Immerhin war es eine merkwürdige Fügung des Geschicks, welche gerade ihn zur Vollendung eines Werkes berief, dessen unerwartete Dazwischenkunft einst seine Pfade gekreuzt und ihm ein früher geplantes hohes Gebilde, das Grabmal Julius II., verdorben hatte.

Michelangelo verwarf die mit zwei Ordnungen ausgestattete Front des Sangallo wegen der Häufung der Glieder als gothisch und projektirte für dieselbe einen viersäuligen Portikus mit einer grossartigen durchgehenden Ordnung. Im Grundriss kam er mit Strenge auf das griechische Kreuz zurück, auf den endgültigen Entwurf Bramante's. Die Frage, ob griechisches oder lateinisches Kreuz war immer noch eine offene geblieben und war durch Bramante's Nachfolger zunächst zu Gunsten des lateinischen Kreuzes entschieden worden. Für die Lösung im letzteren Sinne sprach die kirchliche Tradition, das Festhalten an der alten Basilikenform und, wie es sich in der Folge zeigen wird, siegte diese Meinung endlich doch. Michelangelo hatte nur die rein künstlerische Wirkung im Auge, wie dies bei ihm stets der

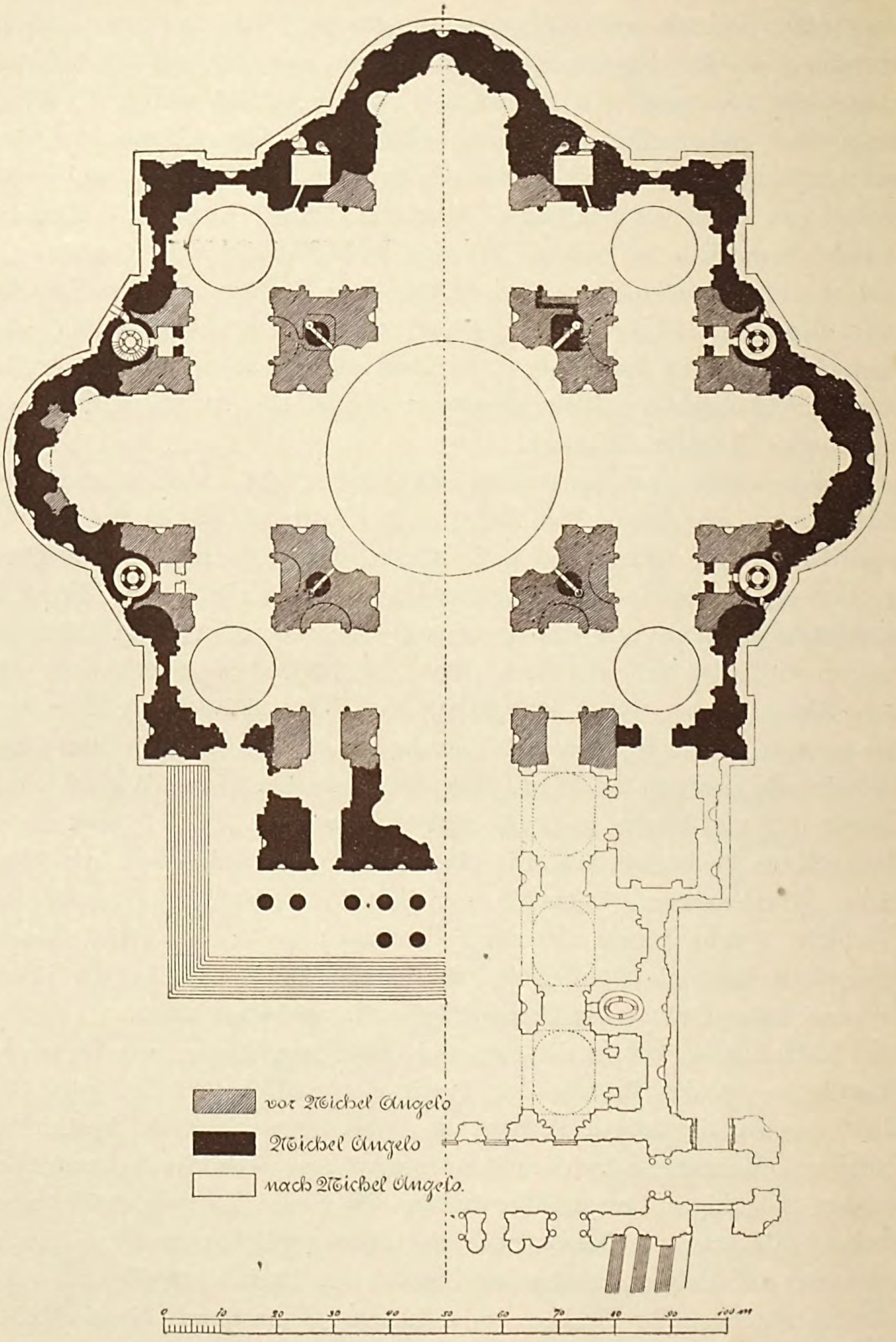

Fig. 2. Grundriss der St. Peterskirche in Rom
(n. v. Geymüller).

Fall war, und konnte sich der vollkommeneren Harmonie des gleicharmigen Kreuzes mit dem Kuppelbau nicht verschliessen (Fig. 2). Seine eigenste Schöpfung ist aber die grossartige Kuppel mit dem schönsten Gesammtkontour, welchen die Baukunst je auf der ganzen Welt erreicht hat (Fig. 3). Zum ersten Male ist hier der Tambour durch die äusseren gekuppelten Säulen zu einem die lebendigen Kräfte ausdrückenden Bautheile geworden und die äussere überhöhte Schale mit der Laterne ist, wenn auch konstruktiv eine Nachahmung der Kuppel Brunellesco's, doch bedeutend schöner, schon durch Annahme der Rundform gegen das frühere Achteck. Das Innere der Kuppel hat eine ausgesprochene Raumstimmung; nach Burkhardt bringt sie «das Gefühl des ruhigen Schwebens» hervor, im Gegensatz zu «der Aufforderung zum raschen Aufwärts» der gothischen Kathedralen (Qu. Letaroully le Vatican). Diese Bauschöpfung allein, das noch bis heute unübertroffene Muster einer Kuppel, würde Michelangelo schon den Anspruch auf eine der ersten Stellen unter den Geistesheroen der Menschheit sichern, selbst dann, wenn sich nicht noch seine gleich hohen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und Skulptur daneben stellten.

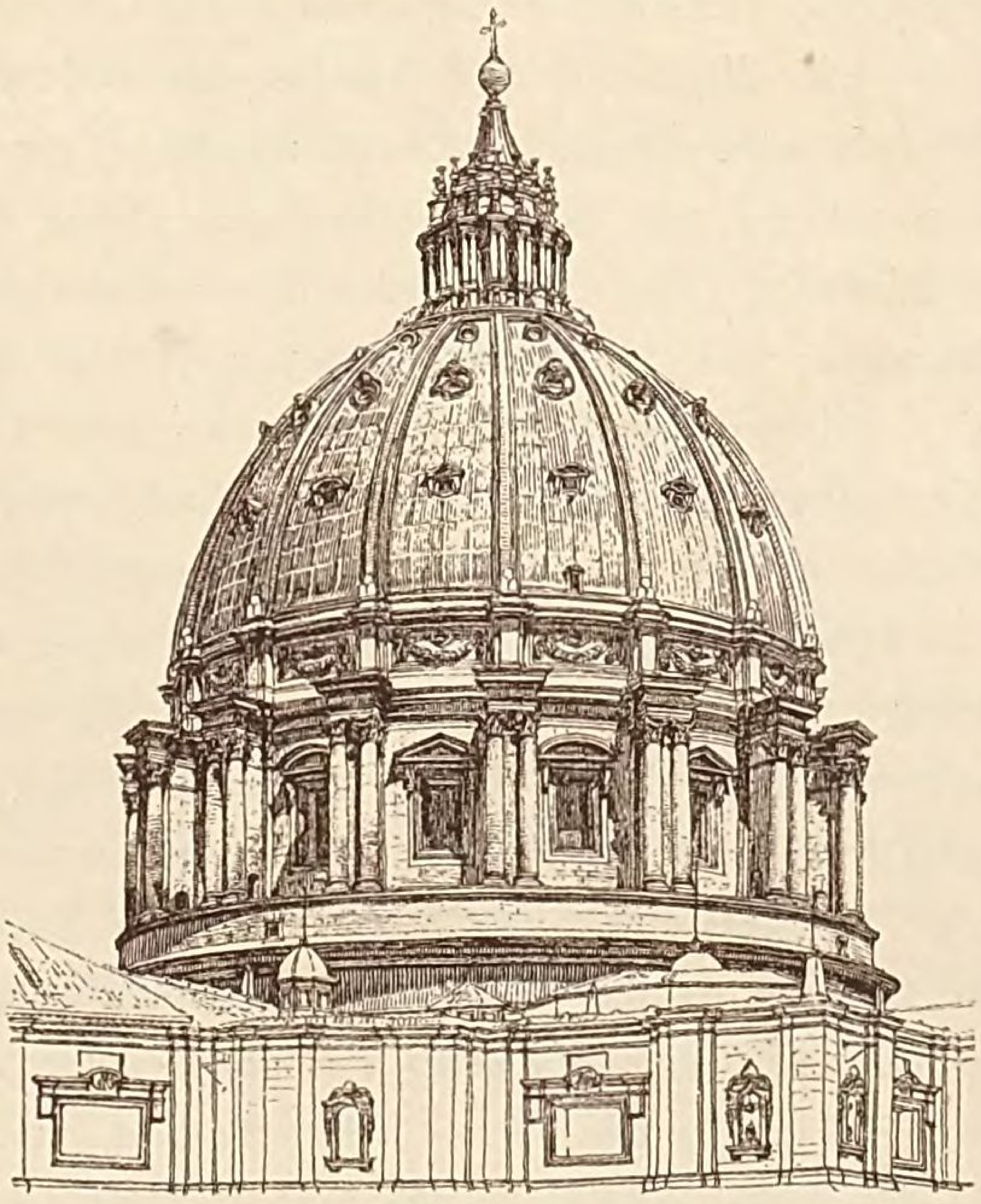

Fig. 3. Kuppel der St. Peterskirche.

Paul III. war 1549 gestorben, sein Nachfolger Paul IV. bestätigte zwar Michelangelo als Baumeister von St. Peter, aber es gab unaufhörliche, den Bau hindernde Intriguen, denn Pirro Ligorio, der heftige Gegner des Michelangelo, nahm die Stelle eines Unterarchitekten ein und behielt dieselbe dem Meister zum Trotz. Indess wurden die Aussenfronten der hinteren Theile, mit einer Pilasterordnung und Attika versehen, nach dem Entwurfe Michelangelo's vollendet. Der Organismus des Innern, ebenfalls von ihm, mit Ausnahme der späteren Dekoration, wurde durch das 1557 erfolgte Einwölben der Schiffe definitiv abgeschlossen. Zwei grosse Treppen, welche über die Gewölbe führten, waren erbaut und von der Kuppel

der äussere Unterbau und das grosse innere Gebälk vollendet. Michelangelo setzte den Bau bis an das Pontifikat Pius IV. fort (1559), aber in den letzten fünf Jahren verhinderte der Geldmangel den energischen Betrieb. Zum Glück hatte Michelangelo noch Zeit, ein genaues Modell für die Weiterführung des Kuppelbaues anfertigen zu lassen; die Vollendung sollte er nicht mehr sehen. Erst 1588—1590, in 22 Monaten, wurde diese grosse Arbeit durch della Porta und Domenico Fontana ausgeführt; die Laterne wurde sogar erst unter Gregor XIV. vollendet.

Das in St. Peter von Michelangelo gegebene Bausystem ist später in zahllosen Varianten nachgeahmt bis auf die neueste Zeit.

Die allgemeine Stilveränderung, welche auf das künstlerische Wirken Michelangelo's zurückzuführen ist, wird etwa von 1540 ab in der Baukunst massgebend und deshalb bezeichnet dieser Zeitpunkt den Beginn der Spätrenaissance. Die neue Ausdrucksweise macht sich besonders in der stärkeren Betonung des Plastischen geltend; Halbsäulen und vortretende Säulen statt der Pilaster, verkröpfte Architrave und Gliederungen, kühn entworfene Konsolen und Schnörkel, eine grössere Schlichtheit der Aussenflächen und im Ornament die unmittelbare Nachahmung der Natur. Auch die Dekoration des Innern, besonders in den Kirchen, muss sich dem neuen architektonischen System einfügen und damit geht ebenfalls eine gewisse Vernachlässigung der ornamentalen Details Hand in Hand. Die Säulenordnungen werden schon jetzt, was sie später immer sind, reine Stimmungsmittel.

Zu den entschiedensten römischen Nachahmern Michelangelo's in Rom gehören die Architekten: Giacomo della Porta, Domenico Fontana, Bartolomeo Ammanati, Carlo Maderno und selbst Vignola.

Keiner unter den römischen zeitgenössischen Architekten stand dem Michelangelo äusserlich näher als Vignola. Er war oft der Ausführende nach Michelangelo's Entwürfen, oder der Fortsetzer seiner Werke; aber er war nicht dessen Schüler. Vignola steht zu ihm sogar in einem entschiedenen inneren Gegensatze; er klammert sich noch mit aller Kraft an das Alterthum und sucht dasselbe zu reproduziren und wenn seine Bauten dennoch zum Theil den michelangelesken Stil zeigen, so befand sich Vignola in diesem Falle in gleicher Lage wie Raffael, dessen Hochrenaissancestil in der Malerei ebensowenig vor der dämonischen Einwirkung Michelangelo's Stich hielt.

G i a c o m o B a r o z z i o g e n. V i g n o l a, geb. in Vignola 1507, stirbt 1573. Seine Mutter war die Tochter eines deutschen Offiziers. Er wurde einer der grössten Architekten und durch sein Handbuch von den Säulenordnungen der Gesetzgeber der neueren Architektur bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Er studirt in Bologna, soll eigentlich Maler werden und wird bald berühmt

in der Perspektive. Siedelt nach Rom über und wird von der neugebildeten Akademie der Baukunst mit der Aufnahme der antiken Gebäude Roms beauftragt. Gegen 1537 ging Vignola mit dem Bologneser Maler und Architekten Primaticcio nach Frankreich und verweilte dort zwei Jahre. Nach Bologna zurückgekehrt, eröffnet er seine bauliche Thätigkeit mit dem Portico de' Banchi, der Casa Bochi in Bologna selbst, baut in Minerbo den Pal. Isolani, in Piacenza den unvollendeten Pal. Farnese, jetzt Kaserne. Ausserdem die Kirche von Massano, die von St. Orest, von Unserer lieben Frau zu den Engeln in Assisi, die Kapelle des h. Franciscus zu Perugia u. a. und wird dabei durch seinen Sohn Hyacinth unterstützt. In diesen Bauwerken, mit streng nach der Antike geregeltem Detail, tritt mindestens ein mit Michelangelo kongenialer Zug hervor, das Bestreben, die Verhältnisse sprechen zu lassen.

Nach Rom zurückgekehrt, wird Vignola durch Vasari dem Papste Julius III. vorgestellt, der ihn bereits in Bologna kennen gelernt hatte und ihm nun den Bau der Wasserleitung von Trevi übertrug. An der Vigna di Papa Giulio hatte Vignola einen bedeutenden Antheil; mindestens ist der runde Tempel in der Nähe der Villa — Kirche des heiligen Andreas genannt — mit ovaler Kuppel und der Palast an der Strasse von ihm. Für den Grafen Monti stellte er den Pal. di Firenze genannten Palast wieder her. Sein wichtigstes Werk ist das farnesische Schloss von Caprarola, aussen fünfeckig, innen mit rundem Hof. Die Kirche del Gesù, 1568 begründet, führte er bis zum Karniess.

Das Schloss von Caprarola, für den Kardinal Alessandro Farnese erbaut, acht Stunden von Rom gegen Viterbo hin belegen, ist das grösste Bauwerk Vignola's und wird ganz von ihm vollendet (Fig. 4). Die Bauzeit dauert etwa von 1555—1564. Die Grundrissform, einer fünfeckigen Citadelle mit Bastionen, beruht wohl auf einem Einfalle des Bauherrn und ist durch die Lage des Schlosses auf einem hohen Felsen über der Stadt in etwas motivirt; aber die Aussenarchitektur hat ebensowenig etwas festungsmässiges, wie die Ausbildung des schönen kreisrunden Hofes in der Mitte der Anlage; die Fronten lösen sich ganz in Arkaden und Säulenstellungen auf, haben in allen Zwischenweiten grosse schön eingefasste Fenster und schliessen mit einer Balustrade und terrassirtem Dach. — Die Dekoration des Innern ist ein Hauptbeispiel dieser Zeit und sehr reich. Die Gemälde und Arabesken der Haupträume sind von Annib. Caracci und den Zuccari ausgeführt und einige Architekturbilder sind von Vignola selbst.

Das Casino von Caprarola (Qu. für Schloss und Casino: Percier et Fontaine, Choix etc.), in dem höheren Theile des Schlossgartens belegen, ist eins der feinsten und geschmackvollsten Werke Vignola's und zu derselben

Zeit wie das Schloss erbaut. Als architektonische Erfindung verdient das Casino sogar den Vorzug. Das kleine Gebäude ist mit Doppelloggien ver-

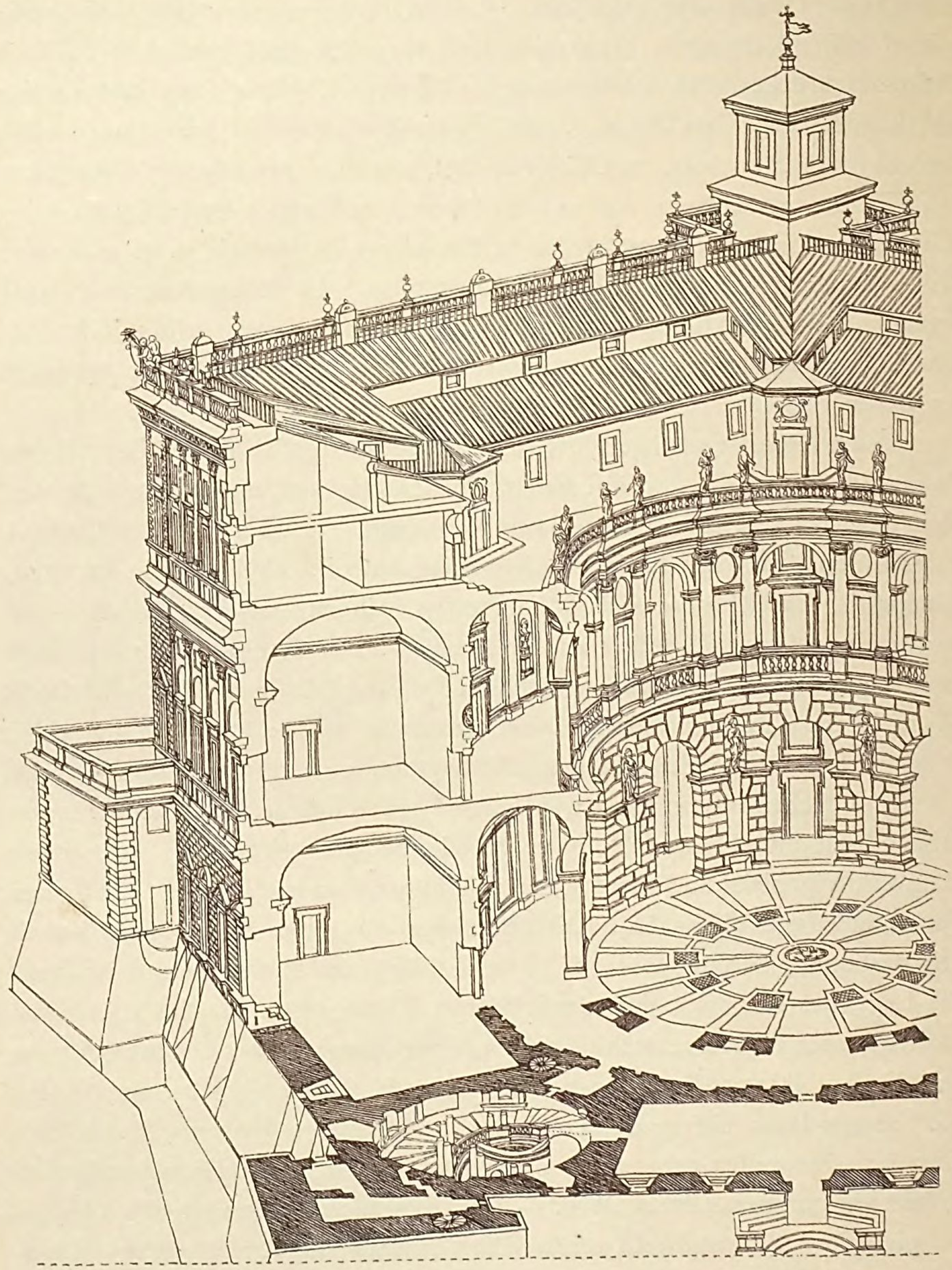

Fig. 4. Schloss Caprarola bei Viterbo.

sehen, nach dem Schlosse hin in zwei Etagen, nach der Terrasse nur in der oberen Etage und enthält wenige Räume in den Flügelbauten. Es ist der elegante und gelungene Ausdruck einer solchen, echt italienischen Bauanlage

und hat den Vorzug, eine entzückende, über Rom bis an das Meer reichende Aussicht zu bieten.

Ein anderes Bauwerk Vignola's, die Kirche del Gesù in Rom (Qu. Letaroully II., pl. 159), ist durch ihre Plananlage, welche auf die möglichste Ausdehnung des gewölbten Hauptschiffs und die Beschränkung der Nebenschiffe auf abgeschlossene Kapellen ausgeht, charakteristisch für den ganzen Kirchenbau des Barockstils geworden (Fig. 5). Ein neues Motiv des Aufbaues sind dann die Tribünenanlagen über den Kapellen. Alexander Farnese wollte kurz nach Einsetzung des Jesuitenordens eine Kirche für denselben erbauen lassen und berief dazu seinen durch den Bau von Caprarola berühmt gewordenen Baumeister. Vignola begann 1568 den Bau, als er starb (1573) war der Bau bis zum Hauptgesimse gekommen und wurde später von Giac. della Porta in einem anderen Sinne fortgesetzt. Von den durch Vignola in den Plan eingeführten Neuerungen war schon die Rede, sonst ist der Grundriss das lateinische Kreuz, welches durch Schiff, Querschiff und Chor bestimmt ist. Der Aufbau des Inneren zeigt zwei wohl unterschiedene Theile; den unteren Theil bis zur Attika im ernsten Stile der beginnenden Spätrenaissance, an dem die Arkaden mit gekuppelten Pilastern von kompositer Ordnung geschmückt sind, von Vignola herrührend und den oberen späteren von Anderen. Die Hauptfaçade und die spätere Dekoration des Innern, von Pietro da Cortona und Pozzo entworfen, geben aber erst die Charakteristik für eine Stilnüance, die man in der Folge als Jesuitenstil bezeichnet hat. Auf diese Benennung ist in dem folgenden Abschnitte noch einmal zurückzukommen und es mag hier nur vorläufig bemerkt werden, dass es in Wirklichkeit keinen Jesuitenstil giebt, wenn man nicht hierunter ein Dekorationssystem für das Innere verstehen will.

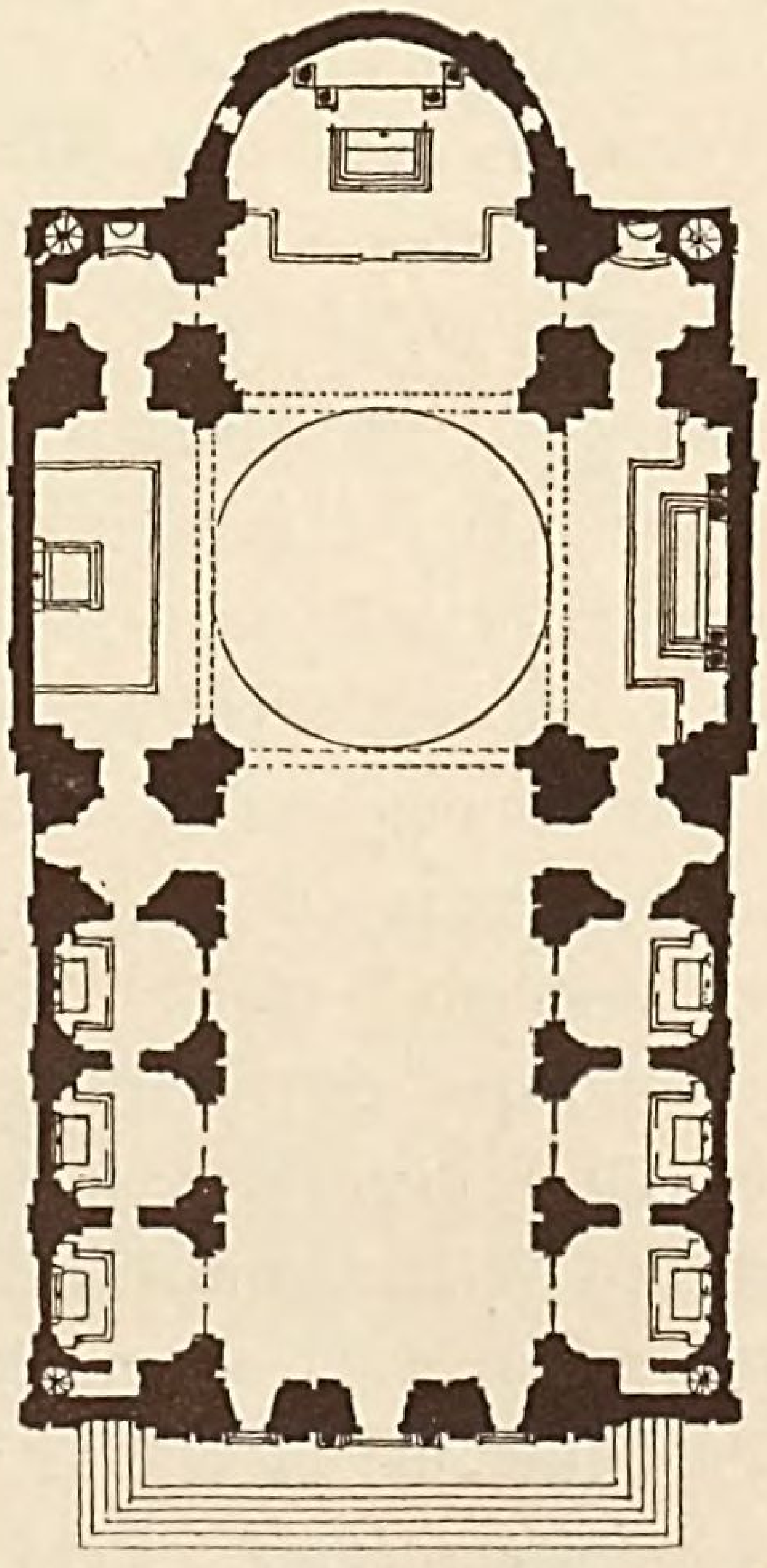

Fig. 5. Grundriss der Kirche del Gesù in Rom.

Der Antheil Vignola's am Bau von St. Peter ist nicht von grosser Bedeutung. Nach dem Tode Michelangelo's (1564) wurden er und Pirro Ligorio zu Baumeistern der Peterskirche bestellt, mit dem bestimmten Befehle, nicht von den vorhandenen Plänen abzuweichen. Pirro Ligorio, der alte Neben-

buhler Michelangelo's, wurde wegen einer solchen Abweichung abgesetzt; Vignola allein führte zwei von vier projektirten Kuppeln über den Ecken des Kreuzes aus und wohl in der Detaillirung nach seinen eigenen Entwürfen (Qu. Letaroully le Vatican).

Philipp II. von Spanien liess damals am Escorial arbeiten, aber kaum nach dem Beginn entdeckte man bedeutende Fehler des Planes. Ein Bevollmächtigter des Königs ging nun nach Italien und liess sich von den berühmtesten Architekten Pläne entwerfen, im Ganzen 22, unter anderen von Alessi, Tibaldi und Palladio. Die Pläne wurden Vignola übergeben und dieser kombinirte aus allen einen neuen Entwurf und sollte dann zur Ausführung nach Spanien, aber er lehnte dies mit dem Hinweis auf sein hohes Alter und seine Arbeiten an St. Peter ab.

Des Zusammenarbeitens Vignola's mit Michelangelo an verschiedenen Bauten ist schon früher gedacht worden. Ein solches Werk, an dem der beiderseitige Antheil nicht zu trennen ist, stellt die Villa di Papa Giulio an der Via Flaminia vor (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die vordere Partie des Hauptgebäudes, das Casino, ist ganz von Vignola, der grosse Hof ist von ihm begonnen und das dahinter liegende Gebäude bis zur Hälfte des zweiten Vestibuls (Fig. 6). Nach dem Fortgange Vignola's nach Caprarola setzte Ammanati den Bau fort und nach einer Zeit der Vernachlässigung wurden unter Pius IV. neue Arbeiten durch Pirro Ligorio ausgeführt. Die eigentlichen Wohnräume der Villa liegen im Obergeschosse, die Dekoration der Säle gehört wohl schon Ligorio an. Alle Mauern sind in Bruchsteinen, aber die Gliederungen sind in Peperin und Säulen und Fontänen in Granit und Marmor ausgeführt. Der Plan ist durch Papst Julius III. und drei grosse Künstler aufs Genaueste festgestellt, alles Nothwendige ist bis aufs Kleinste vorhanden, aber nichts Ueberflüssiges. Die Anordnung ist der Art, dass die Gebäude viel ausgedehnter erscheinen, als sie wirklich sind. Es ist ein Hauptwerk der Epoche und zeigt bereits in den leichtgebogenen Seitenfaçaden den malerischen Sinn der Zeit.

Wenn man nicht annimmt, dass auch das berühmte Hauptgesims des Pal. Farnese in Rom von Vignola anstatt von Michelangelo herrührt, so ist sein Antheil an diesem schönen Bau ein geringer. Er hätte dann nur einige Innendekorationen beendet und an der hinteren Façade fortgebaut, um auch hier seinem Schüler Giac. della Porta die Fortsetzung zu überlassen.

Zu den Arbeiten der Spätzeit des Meisters gehören die Farnesischen Gärten (Villa Farnesina) auf dem Monte Palatino in Rom (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc. und Letaroully III., pl. 263). Der Platz ist der der alten Kaiserpaläste. Paul III., Farnese, wollte hier ein Lusthaus haben, aber der

Bau ist nicht vollendet und namentlich ein Wohnhaus gar nicht vorhanden. Dagegen entstand hier eine dieser zauberhaften römischen Gartenanlagen,

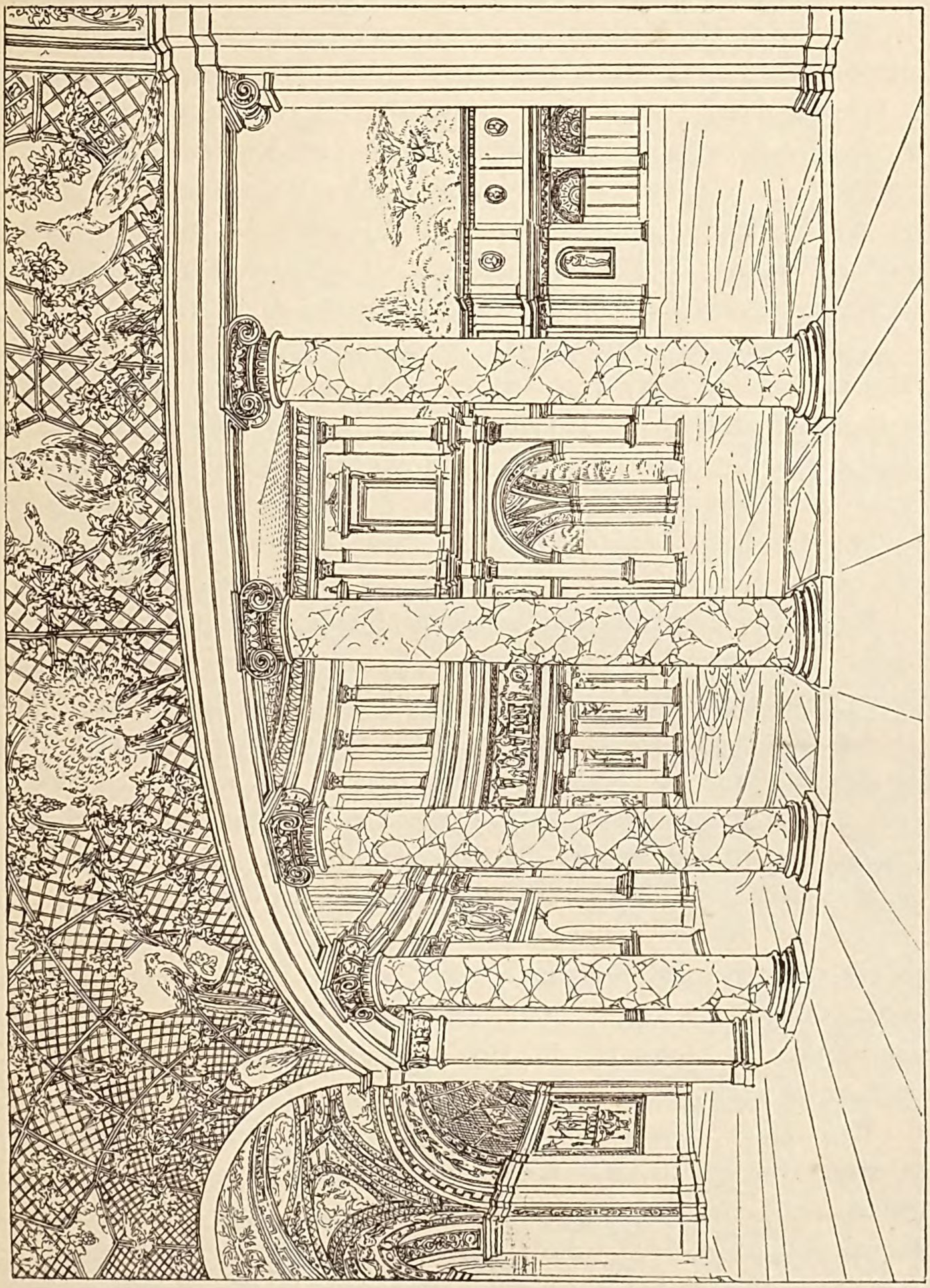

Fig. 6. Villa di Papa Giulio. Innere Ansicht des grossen Hofes (n. Percier u. Fontaine).

welche die Architektur so innig mit der Natur zu verbinden wissen. Grosse Treppen, Terrassen mit Grotten sind die immer wieder gebrauchten Kunstmittel und sind auch hier vorhanden. Das Portal am Campo Vaccino mit

Rustikafeldern und Rustikasäulen, mit einem von Hermen und Seitenvoluten eingefassten Aufsatze bekrönt, der mit einem Segmentbogen abschliesst und mit einer rundbogig geschlossenen Oeffnung durchbrochen ist, zeigt bereits eine freiere Handhabung der architektonischen Formen und wird deshalb auch wohl dem Michelangelo zugeschrieben. Die beiden Pavillons, die als Volièren dienten, denn jetzt ist beinahe Alles Ruine geworden, sind erst von Rainaldi erbaut. — Der Antheil Vignola's an den Bauten des Kapitols ist schon bei den Arbeiten Michelangelo's erwähnt. Seine berühmte Abhandlung über Architektur schrieb Vignola in den letzten Jahren seines Lebens. Das Buch wurde in alle Sprachen übersetzt, in zahllosen Auflagen verbreitet und bildete bis zum 18. Jahrhundert den Kanon der Architekten.

Der Neapolitaner Pirro Ligorio († 1580), der Widersacher Michelangelo's, gehört nur der Zeit, nicht dem Sinne nach hierher, denn er bleibt stilistisch der Hochrenaissance treu. Als Baumeister von St. Peter musste Pirro Ligorio dem Michelangelo weichen und als er nach des letzteren Tode noch einmal mit Vignola zusammen berufen wurde, wurde er bald wieder abgesetzt, weil er die Pläne Michelangelo's zu durchkreuzen suchte. Bald nach seiner Entlassung (1568) verliess Ligorio Rom und ging nach Ferrara zu Herzog Alphons II.

Der Palazzo Lancelotti in Rom, an der Piazza Navona (Qu. Letaroully II., pl. 164), 1560 durch Pirro Ligorio für die Familie Torres erbaut, zeigt eine sehr regelmässige Architektur von keinem selbstständigen Ausdrucke.

Ligorio's Hauptwerk in Rom ist das Casino del Papa, oder Villa Pia genannt, in den Gärten des Vatikans belegen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Begonnen wurde der Bau unter Paul III., aber erst unter Pius IV. beendigt. Beabsichtigt ist hier die Nachahmung eines antiken Hauses, wie Ähnliches auch bei Palladio vorkommt, und die Architektur hat noch den Charakter der Hochrenaissance. Die reiche Ausstattung des Innern, die Stucko's, Gemälde und Skulpturen von Federigo Barocci, Santi di Tito, Leonardo Cugni, Durante del Nero, Giov. del Carso, Schiavone und Orazio Sammachini. Die Fontainen des Hofs und der gegenüber liegenden Loge, von Giov. Vasanzio, dem Fiamingo.

Pirro Ligorio hatte bedeutende archäologische Studien gemacht und hinterliess umfangreiche Manuskripte mit vielen Zeichnungen, jetzt in der Bibliothek zu Turin. Nur Einzelnes davon ist publizirt: Delle antichità di Roma nel quale si tratta de' circhi, teatri e anfiteatri con le paradosse. Venetia. 1653; ein kleineres Werkchen, de Vehiculis. Herausgeg. Schäfer, Frankfurt, 1761. Das bekannteste Werk von ihm ist der Versuch einer Restauration des antiken Roms und die Restauration der Villa Hadriana, von Franc. Contini 1751 in Kupfer gestochen.

Der Florentiner Nanni di Baccio Bigio erbaut gegen 1560 den Pal. Salviati in Rom, Via della Longara belegen (Qu. Letaroully III., pl. 277). Der grossartig angelegte Palast vom Kardinal Salviati errichtet, um hier Heinrich III. von Frankreich zu logiren, blieb unvollendet und ist im verspäteten florentinischen Palaststile der Hochrenaissance gehalten.

Pal. Spada in Rom, an Piazza Capo di Ferro belegen, ist für den Kardinal Capo di Ferro um 1564 durch Giulio Mazzoni, den Schüler des Daniel Volterra erbaut (Qu. Letaroully III., pl. 243). Mazzoni war mehr Bildhauer als Architekt, nach Vasari war er hauptsächlich Dekorateur und hatte von Daniel die Stuckarbeit erlernt; ausserdem war er Maler. Das Palais wurde später durch Borromini neu dekorirt und durch denselben in der Queraxe des zweiten Hofs mit einer perspektivisch angelegten, im Massstabe reduzirten Kolonnade bereichert.

Martino Lunghi der Aeltere, aus Vigia im Mailändischen gebürtig, errichtet um 1565 für den Kardinal Federigo Cesi eine schöne Kapelle in der Basilika S. Maria Maggiore zu Rom. Die Kapelle gehört jetzt der Familie Massimi. Gegen 1567 beginnt Lunghi den Bau der Villa Monte Dragone bei Frascati für den Kardinal Marco Sitico d'Altemps. Später vergrösserte Gregor VIII. die Villa, aber die meisten Verschönerungen erhielt die Anlage erst unter Paul V. und seinem Neffen Scipio Borghese (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die offene Gallerie am kleinen Garten, von Flaminio Ponzio begonnen, durch Giovanni Vasanzio fortgesetzt, während die grosse Fontäne und das Amphitheater von Giov. Fontana und die Gartenanlagen von Carlo Rainaldi sind. Der Hauptkörper dieser grossen Bauunternehmung gehört aber dem Martino Lunghi und zeigt eine strenge Architektur im Stil der Spätrenaissance, mit Vermeidung aller äusseren Verzierungen. Die späteren Anbauten weichen von dieser ersten Fassung wenig ab.

Am Bau der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, hat Lunghi der Aeltere einen bedeutenden Antheil. Der heilige Philippus von Neri liess den Kirchenbau, an Stelle einer älteren Kirche, durch Giov. Mattei di Castello um 1575 beginnen und Lunghi führte das Innere der Kirche aus, seine Façade kam aber nicht zur Ausführung (Qu. Letaroully I., pl. 109). Fausto Rughesi erbaute später die Façade nach seinem eigenen Entwurfe. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli und Oratorium und Kloster sind von Franc. Borromini und dieser hat erst Einheit in die ganze Anlage gebracht. Die Malereien, Stuckos und das Marmorpflaster der Kirche sind erst aus dem 18. Jahrhundert.

Pal. Borghese in Rom, um 1590 durch den spanischen Kardinal Dezza begonnen nach dem Entwurfe Lunghi's (Letaroully II., pl. 175). Später ging

der Palast in den Besitz des Kardinals Borghese über und dieser liess durch Flaminio Ponzio den linken Flügel verlängern, während Carlo Rainaldi den Entwurf zum Garten lieferte. Der bemerkenswertheste Theil des Palastes ist aber von Lunghi, besonders der sehr effektvolle Hof.

Villa Medici in Rom, neben Trinita de' Monti, seit 1551 nach dem Entwurfe des Annibale Lippi erbaut für den Kardinal Ricci di Monte Pulciano und seit 1802 das Gebäude der französischen Akademie (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Die Gartenfaçade von eigenthümlicher Wirkung wegen der eingelassenen antiken Skulpturen; die Spätrenaissance macht sich in der Gartenhalle mit den gekuppelten Säulen und dem hochgeführten Mittelbogen bemerkbar, sonst finden sich strenge Detailformen.

Ein direkter Schüler des grossen Michelangelo ist der Florentiner Giorgio Vasari (1512—1574). Er ist Maler und Architekt, aber als letzterer bedeutender und hauptsächlich als Kunstschriftsteller berühmt. Am Plane für die berühmte Villa di Papa Giulio wirkte er jedenfalls mit, wenn er auch seinen eigenen Antheil übertreiben mag. Am Platze der Stephansritter in Pisa ist ein unbedeutender Palast von ihm und eine Kirche von unangenehmen Verhältnissen. Mehr Ruhm brachte ihm der Innenausbau des Pal. Vecchio in Florenz, die Anlage der Treppen und des grossen Saals.

Sein Hauptbau ist das Gebäude der Uffizien in Florenz, von ihm begonnen und von Parigi, Buontalenti und anderen vollendet. Es mussten vorhandene Mauern benutzt und die Passage zwischen der Piazza del Granduca und dem Arno frei gehalten werden, auch trat die Bestimmung des Gebäudes zu Büreaus der Anwendung eines einheitlichen Motivs hindernd entgegen. Die Halle des Erdgeschosses ist indess sehr schön, durchweg mit gradem Gebälk, mit Ausnahme des einen Bogens für die hintere Verbindungshalle. Die mit Konsolen versehenen Wandstreifen unter den hierdurch gut motivirten Balkons des Hauptgeschosses, die Gruppirung dieser Konsolen und die entsprechende Durchkröpfung der Gesimse sind entschiedene Spätrenaissancemotive, auch hat die ganze Gliederung den kräftigen auf malerische Schattenwirkung hinzielenden Charakter, wie die betreffende Fig. 7 erkennen lässt.

Ein zweites Hauptwerk Vasari's ist die Abbadia de' Cassinensi zu Arezzo, innen mit sich durchkreuzenden Tonnengewölben und niedrigen Kuppeln über den Kreuzungen. Eine wohlthuende florentinische Mässigung zeichnet diesen Bau aus.

Bartolomeo Ammanati, Florentiner (1510, † 1592), zuerst Schüler des Baccio Bandinelli, Bildhauer und Architekt, begiebt sich früh zu Jac. Sansovino nach Venedig und studirt, nach Florenz zurückgekehrt, die Grabmäler der Mediceer von Michelangelo. Im Jahre 1550 nach Urbino berufen, verheirathet

er sich mit der Dichterin Laura Battiferi, geht noch in demselben Jahre nach Rom, wird von Michelangelo bei den Grabmälern in S. Pietro in Montorio beschäftigt und findet Gelegenheit, sich mit architektonischen Studien zu befassen. Seine erste Leistung auf architektonischem Gebiete waren die, bei

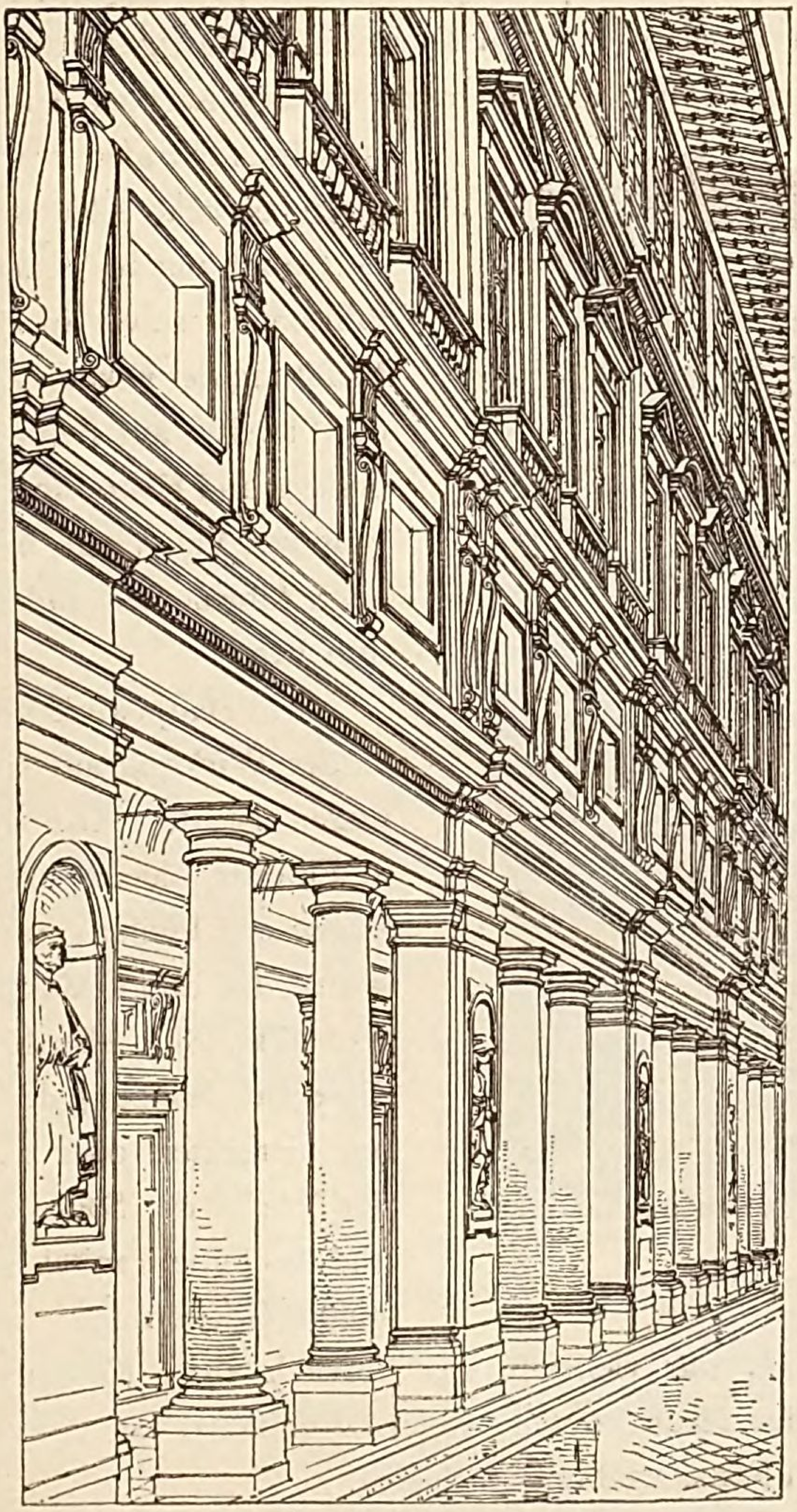

Fig. 7. Ansicht der Uffizien. Florenz.

Gelegenheit der Papstwahl Julius III., auf dem Kapitol ausgeführten Dekorationen. Er erbaut dann eine Fontäne in der Villa di Papa Giulio, macht den Entwurf zum Pal. Rucellai in Rom, der aber nicht nach seinem Plane vollendet wird und beginnt das Kollegium der Jesuiten in Rom, eine kolossale Baumasse, aber ebenfalls nicht nach seiner Erfindung vollendet.

Die beste Arbeit des Ammanati in Rom ist der Pal. Negroni (später Sermonetta), um 1564 für Ludovico Mattei erbaut (Qu. Letaroully II., pl. 159). Die Façade ist eine der bemerkenswerthesten Roms, zwar eklektisch im Detail, aber im Sinne einer guten Schule.

Die architektonische Hauptthätigkeit Ammanati's beginnt aber danach in Florenz, indem er in seinen Privatpalästen den burgartigen früheren Charakter derselben aufgiebt und dafür ein modernes, wohnhausartiges Aussehen erstrebt. In seinen Façaden machen sich energisch barocke Elemente geltend in der Gestaltung der Fenster- und Thüröffnungen, sowie in der Rustikabehandlung der Ecken. Zum Theil sind die Façaden auf Bemalung mit Arabesken und Historien berechnet. Pal. Ramirez, Pal. Vitali, beide im Borgo degli Albizzi und andere rühren von ihm her.

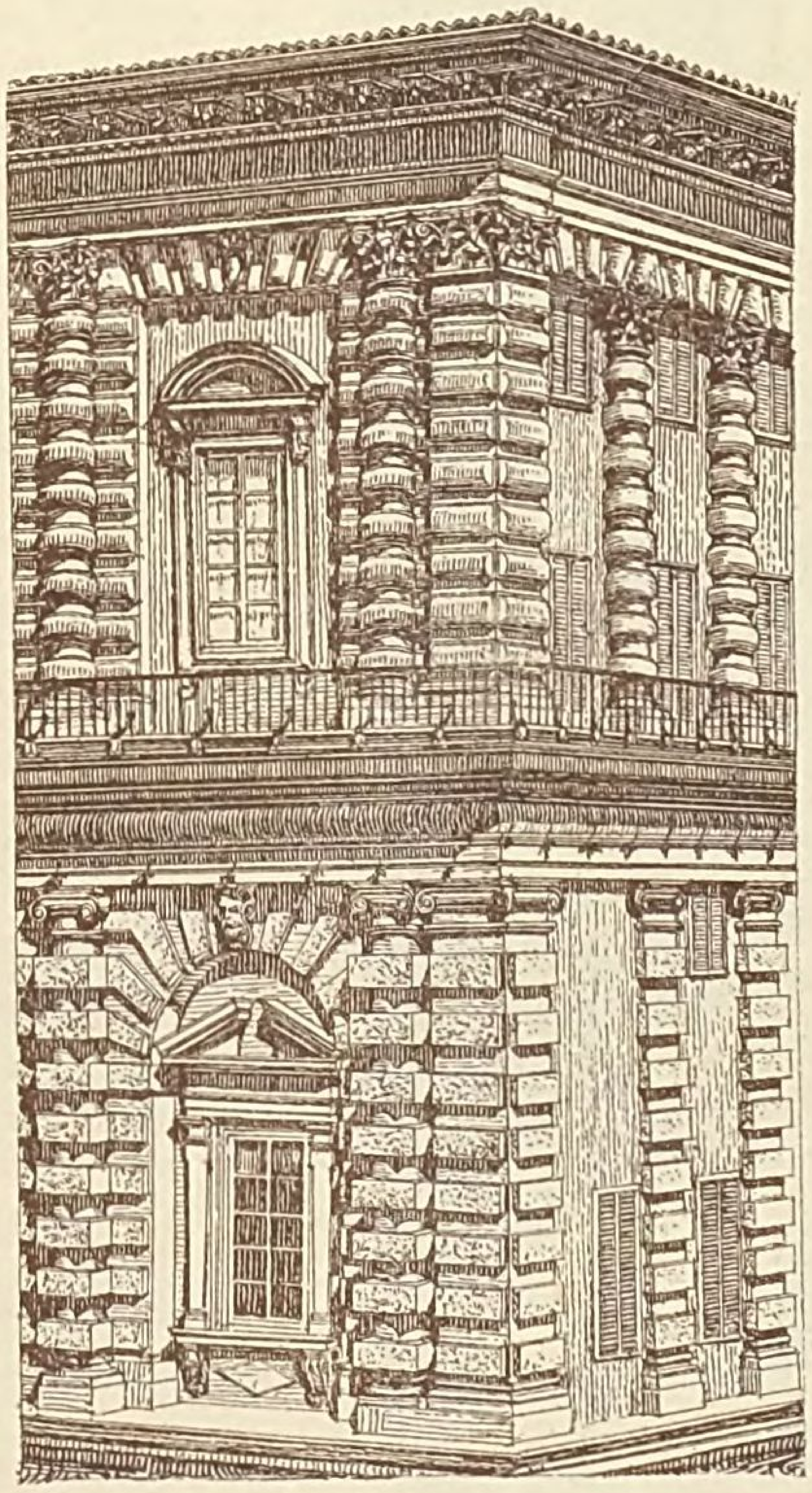

Fig. 8. Vom Hofe des Palazzo Pitti in Florenz.

Sein Hauptwerk und von bedeutender Wirkung auf spätere Schöpfungen ist der Hof des Pal. Pitti in Florenz, dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind (Fig. 8). Allerdings geht bei dieser Durchsetzung der Säulenschäfte mit viereckten oder runden Bossen der Werth der Säule ganz verloren und das feine Kapitäl, sowie die sonstigen Gliederungen gerathen ganz ausser Massstab. Es war vielleicht der Versuch einer Konkurrenz mit der riesigen Bossage der Hauptfronten, welche Ammanati zur Anwendung einer so überenergischen Formengebung verleitete.

Der Klosterhof bei S. Spirito in Florenz, mit der Abwechselung von Bogen und graden Gebälken auf Säulen, ist origineller und besser; ebenso der Pfeilerhof in seinem schon erwähnten römischen Bau im Collegio romano. Weniger gut ist wieder der Pfeilerhof bei den Camaldulensern (agli Angeli) in Florenz.

Das vorzüglichste Werk Ammanati's, auch vom Standpunkte des Ingenieurs von grosser Bedeutung, ist die Dreifaltigkeitsbrücke in Florenz.

Das erste Beispiel von Brückenbogen mit gedrückter Gewölblinie, um 1569 vollendet und mit einem in seiner Art ganz musterhaften architektonischen Detail.

Die Kirche S. Giovannino in Florenz (der Jesuiten) ist von ihm wieder hergestellt, vergrössert und verziert. Er war zugleich Stifter dieser Kirche und liegt hier mit seiner Gattin begraben. Ammanati hat ein Werk «La città» geschrieben, ein idealer Entwurf einer Stadt, der aber nicht publizirt ist.

Giov. Antonio Dosio in Florenz (geb. 1533), eigentlich ein Nachfolger Baccio d'Agnolo's, wurde in einigen seiner Bauten von Michelangelo beeinflusst. In seiner Kapelle Gaddi in S. Maria novella macht er die Säuleneinschachtelung vom Treppenhause der Laurenziana nach.

In Venedig bereitet Jacopo Sansovino, der noch wesentlich der Hochrenaissance angehört, wenigstens in einigen seiner Bauten den Uebergang zur Spätrenaissance des Michelangelo vor. In dieser Art bemerkenswerth ist die kleine Loggia am Campanile von S. Marco, um 1540 begonnen (Fig. 9). Die vorgesetzten Säulen mit durchgekröpften Gebälken, der malerische Wechsel von Arkaden mit Nischen unterscheiden dies Bauwerk von der einige Jahre früher begonnenen, bei Gelegenheit der Hochrenaissance erwähnten Bibliothek.

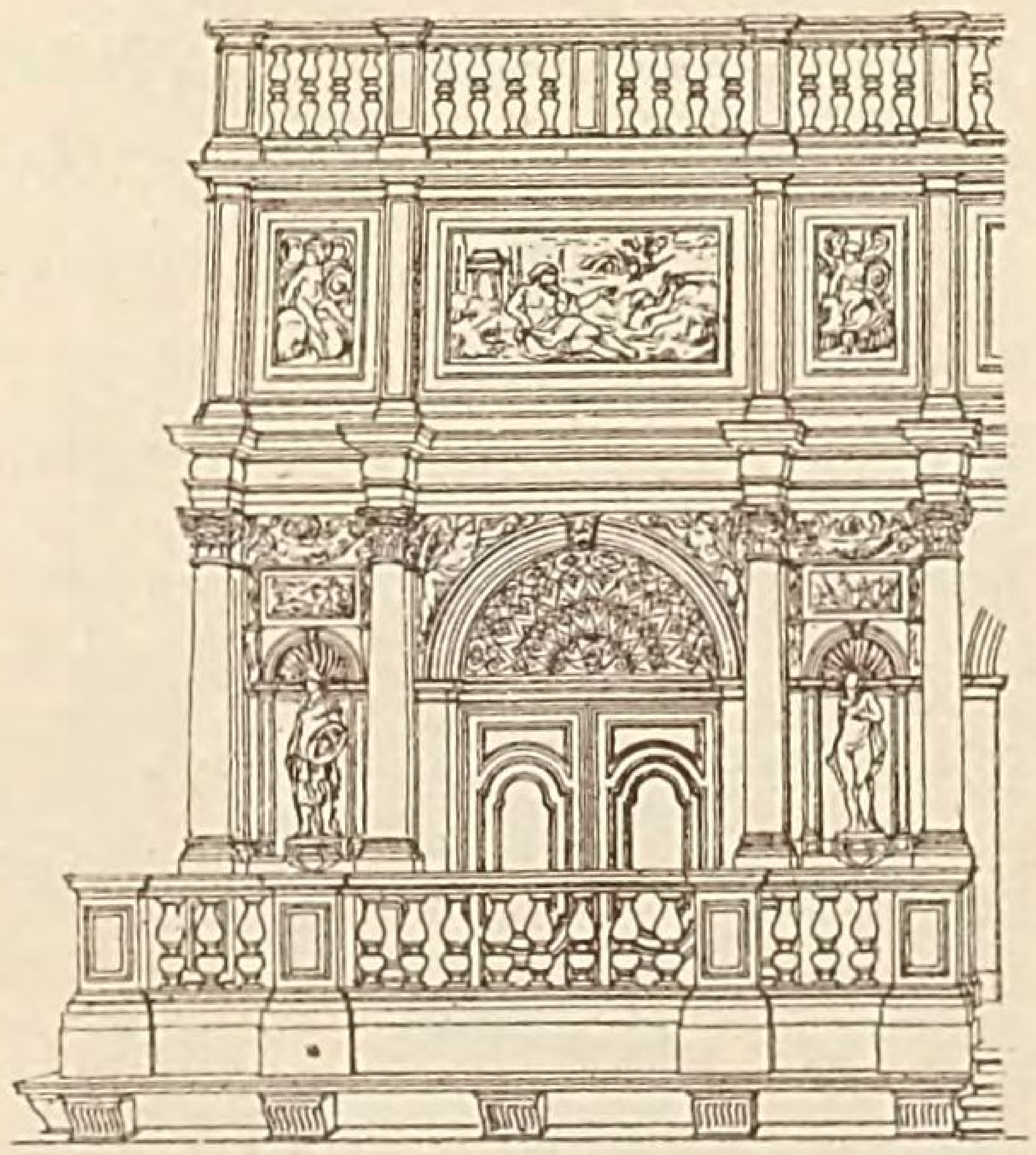

Fig. 9. Von der Loggia des Sansovino. Venedig.

Der Hauptvertreter einer neuen architektonischen Stilrichtung in Oberitalien ist Andrea Palladio, geboren zu Vicenza 1518 († 1580), mindestens als Architekt ebenso berühmt als Michelangelo; denn er wurde später das Muster für ganz Europa und die Stiche nach seinen Werken erscheinen in zahllosen Auflagen bis in die neueste Zeit hinein. Palladio ist ein entschiedener Klassiker, wie Vignola, er hat die antiken Denkmäler gründlich und ihrem eigentlichen inneren Wesen nach studirt, um dann in echt antikem Geiste zu schaffen. Dieser Zug scheint ihn zu Michelangelo, den Verächter aller Tradition, in Gegensatz zu bringen, aber dies ist nur äusserlich der Fall. In Wahrheit und seinem inneren Wesen nach gehört Palladio zu den bahnbrechenden Meistern der Spätrenaissance, denn ihn beseelt der freie schöpferische Zug, der diese Neuerer auszeichnet. Palladio verliert sich nie in eine sklavische Nachahmung der Antike, sondern giebt freie Schöpfungen, im Geiste der

Alten gedacht. Andere Züge, die ihn mit Michelangelo verbinden, sind das Hochhalten der schönen Verhältnisse, gegenüber den trockenen, archäologisch abstrahirten Regeln und das unablässige Bestreben, dem modernen Zwecke gemäss zu bauen. Palladio hat zwar die Absicht, den Geist der Antike in die modernen Lebensformen und Bedürfnisse hineinzutragen, aber überall beweist er seine selbstständige Erfindungskraft, wie denn auch seine Paläste nicht den römischen gleichen, sondern mehr den Charakter des Schlosses, der adligen Residenz tragen. Seine Klassizität äussert sich vorzugsweise in der Behandlung des Details. In seiner Renaissance ist er freilich organisch und konstruktiv ebenso wenig begründet, wie irgend ein anderer; aber er wirthschaftet auf eigene Weise mit den gegebenen Formen und erreicht damit das, was der echte Künstler soll, die Stimmung des Beschauers nach seiner Absicht zu lenken. In der Raumbehandlung ist Palladio unübertroffen, allerdings hat er den Vortheil in einer kunstgeneigten Zeit zu schaffen und hierin einer Freiheit zu geniessen, wie sie nur selten wieder einem Architekten gewährt worden ist. Im Kirchenbau ist Palladio ein grosser Neuerer und macht den Versuch, die christliche Kirche dem antiken Tempelbilde näher zu bringen. Er behält die Basilikenform bei und will dies auch in der Façade aussprechen, dabei wendet er stets nur eine Säulenordnung an und giebt dadurch dem grossen Giebel erst seinen wahren Werth; dagegen erhalten die Seitenschiffe nur Halbgiebel, und dies bleibt der ungelöste Punkt. Ueberhaupt befand sich Palladio hier auf einem falschen Wege, denn die vordere Tempelhalle entsprach gar nicht dem inneren Bauorganismus. Indess bilden Palladio's Kirchen mit Vignola's Plane für del Gesù den Ausgangspunkt für den Kirchenstil der Barockzeit.

Palladio scheint keinen eigentlichen Lehrer gehabt zu haben und studirte für sich die Schriften Vitruv's, Alberti's und in Rom die antiken Denkmäler, besonders die Reste der Thermen. In dieser Zeit erbaute er einen Altar in der Mitte des grossen Hospitals S. Spirito als seine einzige römische Arbeit. Im Jahre 1547 kam er, 29 Jahre alt, nach Vicenza zurück und traf zu seinem Glücke auf eine Gesellschaft, der die Architektur als eins der ersten Bedürfnisse galt. Privatleute und öffentliche Anstalten wetteiferten damals in der Errichtung grosser Gebäude. Seine grosse Leichtigkeit, die Antike den modernen Bedürfnissen anzupassen, kam ihm nun bei der Menge der Arbeiten, mit denen er bald überhäuft wurde, vortrefflich zu statten.

Sein erster grosser Auftrag war der zu einem Umbau des mittelalterlichen Pal. della ragione in Vicenza, später die Basilika genannt. Palladio begann die Arbeit um 1549 und umgab den alten Baukörper mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen (Fig. 10). Die Hallen, im System der durch Halbsäulen und Gebälk rechtwinklig umschlossenen

Arkaden mit kleineren im Kämpfer der Arkaden durch ein Gebälkstück gradlinig abgeschlossenen Seitenöffnungen, das Motiv der Biblioteca di San Marco des Jac. Sansovino wieder aufnehmend, sind in höherem Grade monumental als diese und würden das Werk Sansovino's, bei räumlicher Nähe, weit in den Schatten stellen.

Nach Vollendung dieses Werkes wurde Palladio durch Papst Paul III. nach Rom berufen, aber der Papst starb noch vor seiner Ankunft, bald nachher auch sein Gönner Trissino und mit den Entwürfen für St. Peter wurde es nichts. Aus dieser Zeit stammt eine kleine Publikation Palladio's über die antiken Monumente Roms, erst 1564 erschienen.

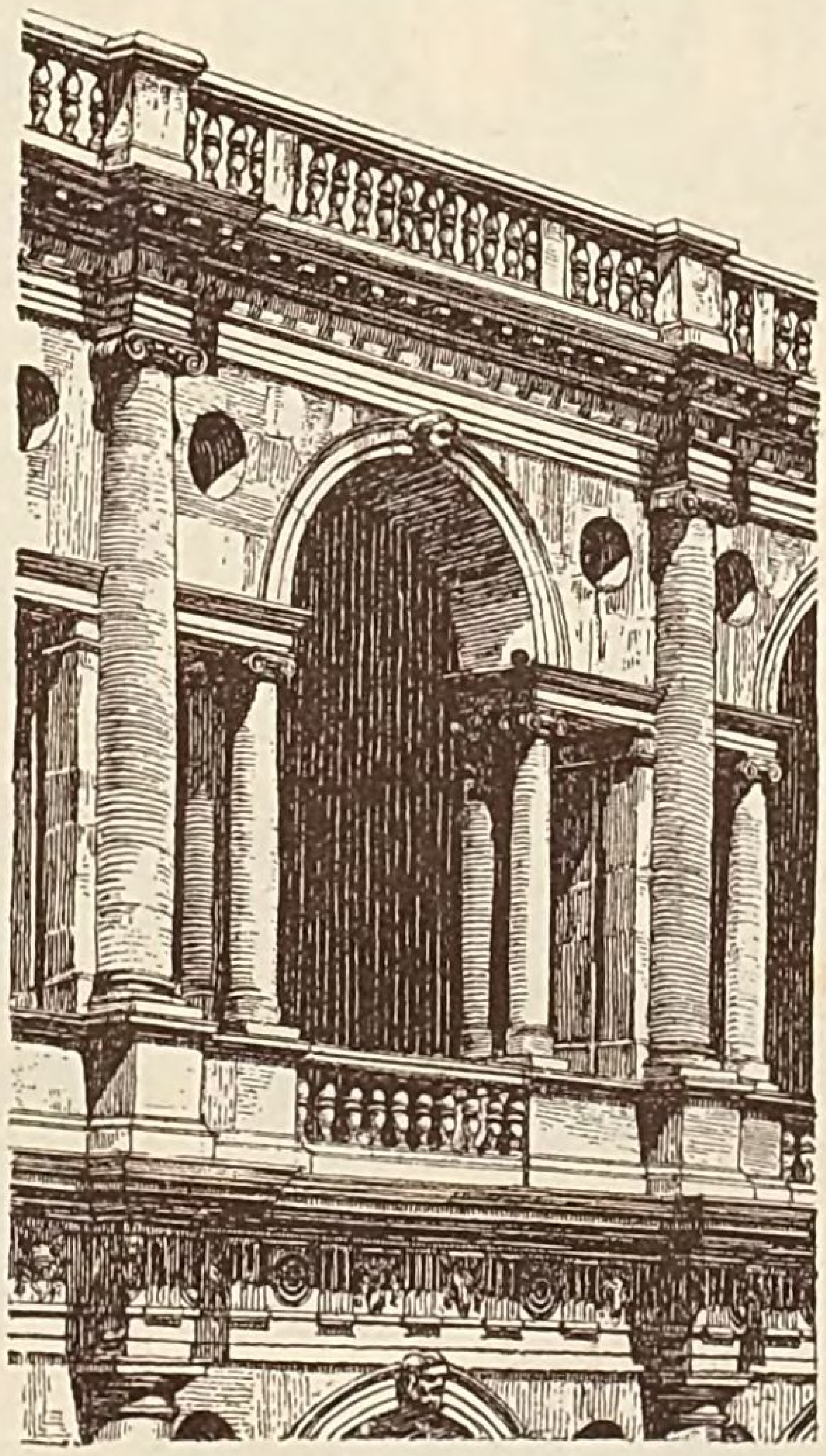

Fig. 10. Basilika in Vicenza.

Darauf folgt ein Hauptabschnitt seiner Thätigkeit in Vicenza,* durch die Errichtung zahlreicher Privatpaläste und Villen ausgezeichnet. Der Pal. für Giuseppe de Porti (1552), in der Plananlage nach einer griechischen Idee; das Vordere sollte für den Eigenthümer, das Hintere als Gastwohnung dienen. Die Façade mit durchgehender jonischer Ordnung und einer Attika für das obere Stockwerk. Palladio wandte überhaupt mit Vorliebe nur eine Ordnung an, selbst dann, wenn zwei Fensterreihen nothwendig wurden, und das Erdgeschoss in derber Rustika bildete dann nur die Basis.

Unter seinen Palästen mit einer Ordnung ist wohl der Pal. Marcantionio Tiene (1556), die jetzige Dogana, der schönste. Die prächtige Säulenhalle des Hofes ist leider nicht vollständig. Als eine besondere Konzession an das moderne Bedürfniss sollten in dem Gebäude, an der Seite gegen den Platz hin, Kaufläden angebracht werden.

Ein ausnahmsweise zwei Säulenordnungen zeigender Palast ist Pal. Chieregati (vor 1566), vielleicht durch das Septizonium Severi angeregt. Die Façade besteht aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer jonischen, die obere mit hölzernem Gebälk.

Pal. Valmarana (1566), mit durchgehenden Komposita-Pilastern für zwei Geschosse, über den unteren Fenstern Reliefs und mit einer dritten nicht

glücklichen Fensterreihe in der Attika. — Ein zweiter Pal. Valmarana unweit des Pal. Chieregati, ist ganz unbedeutend.

Das kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati baute er 1566 für Pietro Cogola, das obere Stockwerk war wohl auf Malereien berechnet. Das Gebäude gilt jetzt als eigene Wohnung des Palladio.

Der Pal. Barbarano vom Jahre 1570, wieder mit zwei Ordnungen, gehört zu den verziertesten Gebäuden des Meisters; die Ansicht desselben giebt Fig. 11. — Das Fragment auf Piazza del Castello, fälschlich als Seminar bezeichnet, ist ein angefangener Palast für die Familie der Porti und vermuthlich von Palladio.

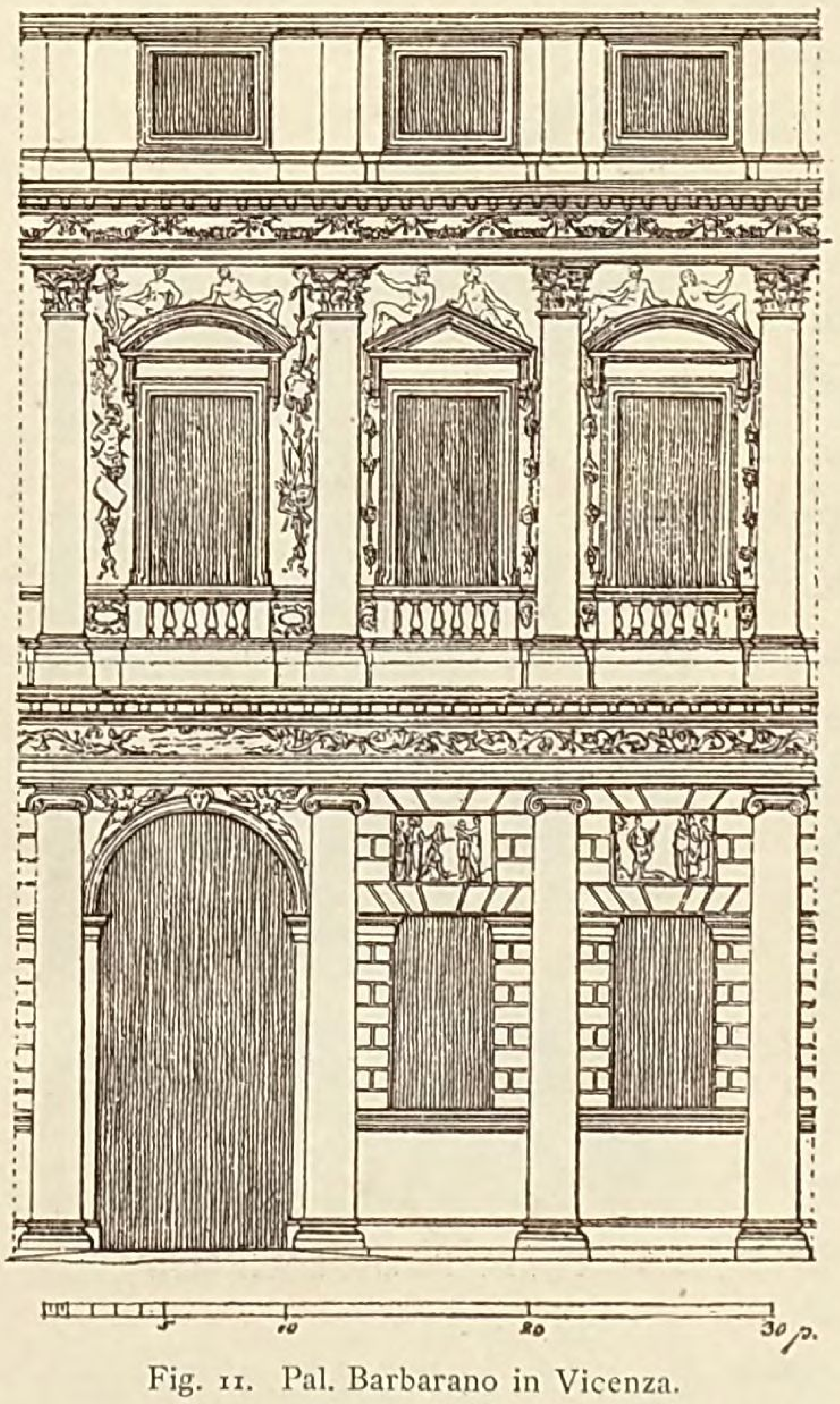

Fig. 11. Pal. Barbarano in Vicenza.

An der Loggia del Delegato (1571) stören die grossen Formen. Das Teatro olimpico wurde erst 1580, nach seinem Tode, nach seinem Plane ausgeführt, bietet aber ein besonderes Interesse als einer der ersten Versuche, das moderne Theatergebäude in Anlehnung an das antike zu gestalten. Es sind deshalb Grundriss und Schnitt in Figur 12 und 13 hier wiedergegeben.

Die Villenbauten Palladio's sind sehr zahlreich, und fast bei allen pflegt ein Mittelbau die Anbauten zu beherrschen. Ein berühmtes Beispiel ist die Rotonda der Marchesi Capra bei Vicenza mit ihrem runden Mittelbau und den vier jonischen Fronten. Natürlich ist diesmal kein Abbild einer antiken Villa zu Stande gekommen; indess giebt dieses Gebäude später, besonders in England, das typische Vorbild für eine ganze Klasse von Landsitzen. Dieser wichtigen Folgewirkung halber geben hier die Figuren 14, 15 und 16 den Plan, die Ansicht und den Schnitt der Rotonda.

Der berühmte Meister wurde bald nach Venedig berufen und erhielt erst hier Gelegenheit, seine Ideen über den Kirchenbau zu verwirklichen. Sein frühestes derartiges Werk in Venedig ist die um 1550 begonnene Kirche

S. Giorgio maggiore. Von aussen bildet dieselbe mit Querschiff, Thurm und Klostergebäude eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern ist feierlich. Halbsäulen schliessen Bogen auf Pilastern ein, in den Seitenschiffen ist eine kleinere Ordnung von Halbsäulen angewendet.

Die Façade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv von S. Giorgio; das Innere ist von Sansovino.

Die Kirche del Redentore in der Giudecca zu Venedig (1576), ist die vollkommenste des Palladio. Der Kirchenbau wurde vom Senat für das Aufhören einer grossen Pestseuche, welche die Stadt heimsuchte, gelobt und Palladio erhielt den Auftrag unter der Bedingung einer einfachen Ausführung; bei seinem Tode (1580) erhob sich die Kirche bis zum Dache und wurde danach schnell beendet. Der Grundplan (Figur 17) ist das lateinische Kreuz; ein Hauptschiff mit Seitenkapellen und ein Querschiff mit halbkreisförmig geschlossenen Kreuzarmen, eine Apsis und zwei Sakristeien, über denen sich kleine Glockenthürme erheben. Ueber der Durchschneidung der Schiffe wölbt sich eine Kuppel. Diese Plananlage wurde später typisch. Das Aeussere zeigt einen Unterbau mit Bossagen, an der Hauptfaçade führt eine grosse Freitreppe zu einer Tempelfaçade mit ausgemauerten Intercolumnien. Als Schluss der Seitenschiffe erscheinen die halben Giebel einer kleineren Ordnung. Ein Motiv, welches schon früher von Alberti an der Kathedrale von Modena angewendet wurde (Figur 18). Im Innern ebenfalls eine grosse Säulenordnung, über deren Gebälk sich das Tonnengewölbe der Schiffe und die Kuppel erhebt (Figur 19). Das Innere ist dekorativ unvollendet geblieben (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75). Mauern, Gewölbe und Kuppel sind aus Ziegeln, die Kapitäle des Innern aus gebranntem Thon, für die Architekturdetails des Aeussern ist istrischer Kalkstein verwendet.

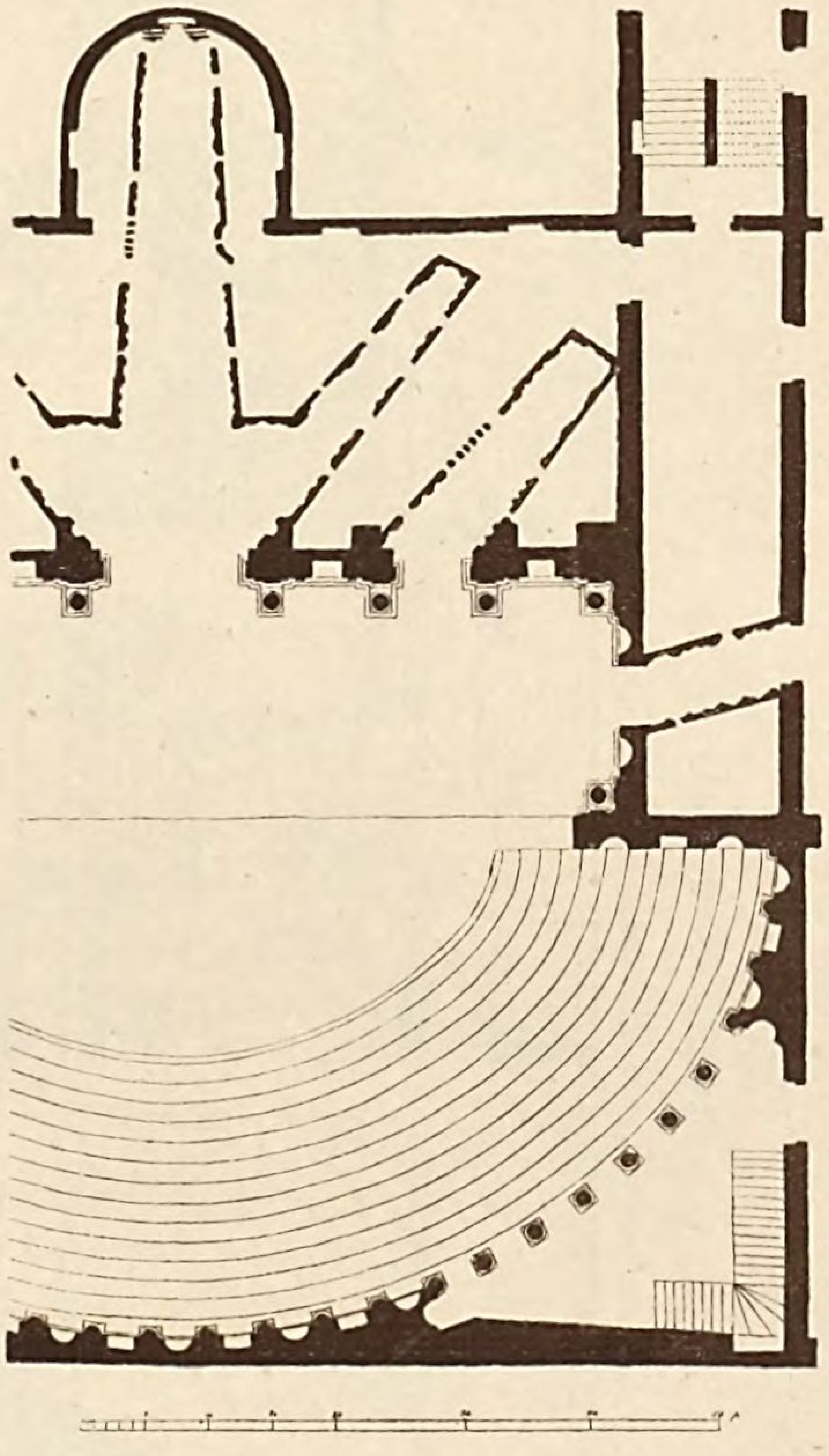

Fig. 12. Teatro olimpico. Plan.

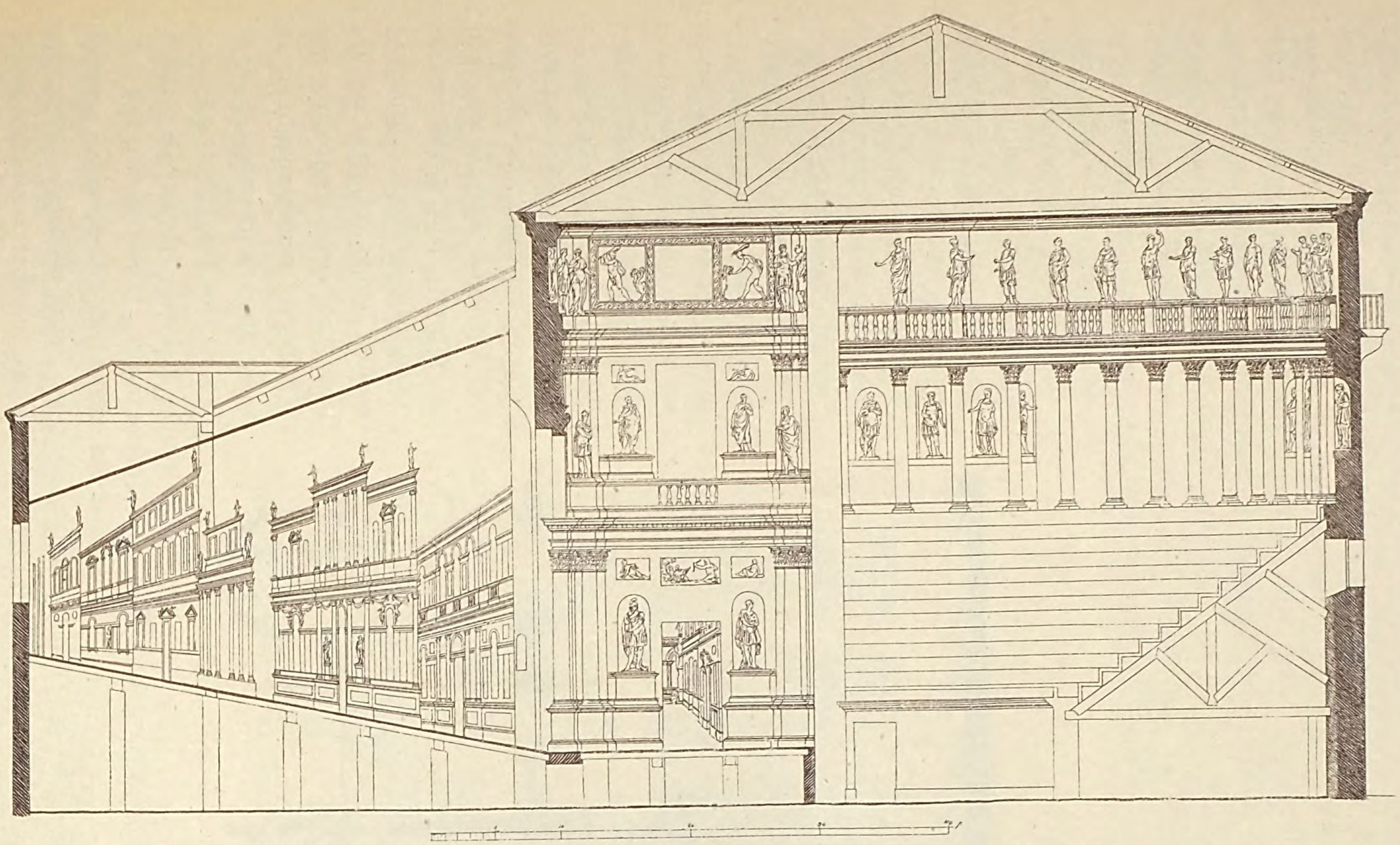

Fig. 13. Teatro olimpico. Schnitt.

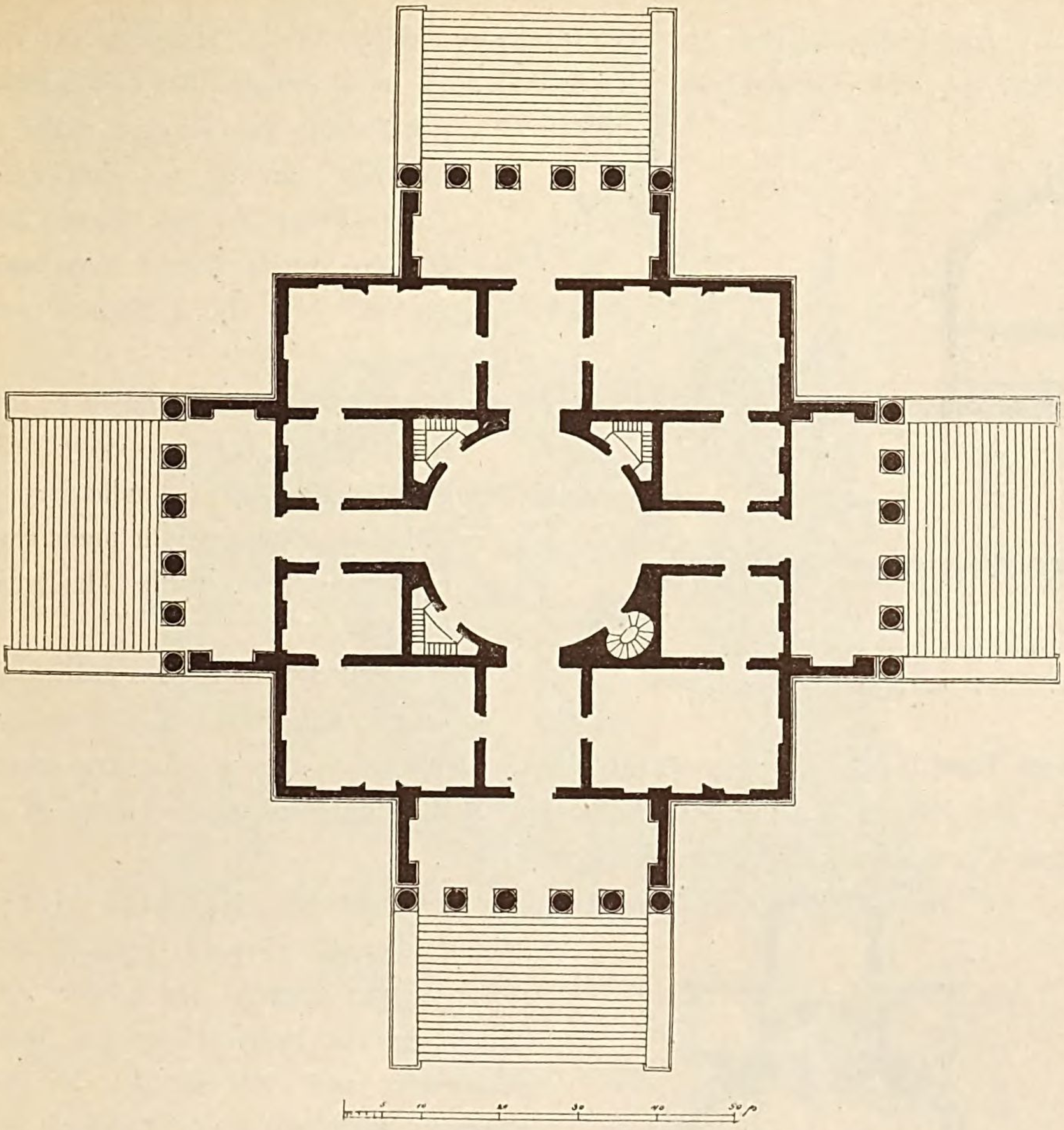

Fig. 14. Rotonda. Plan.

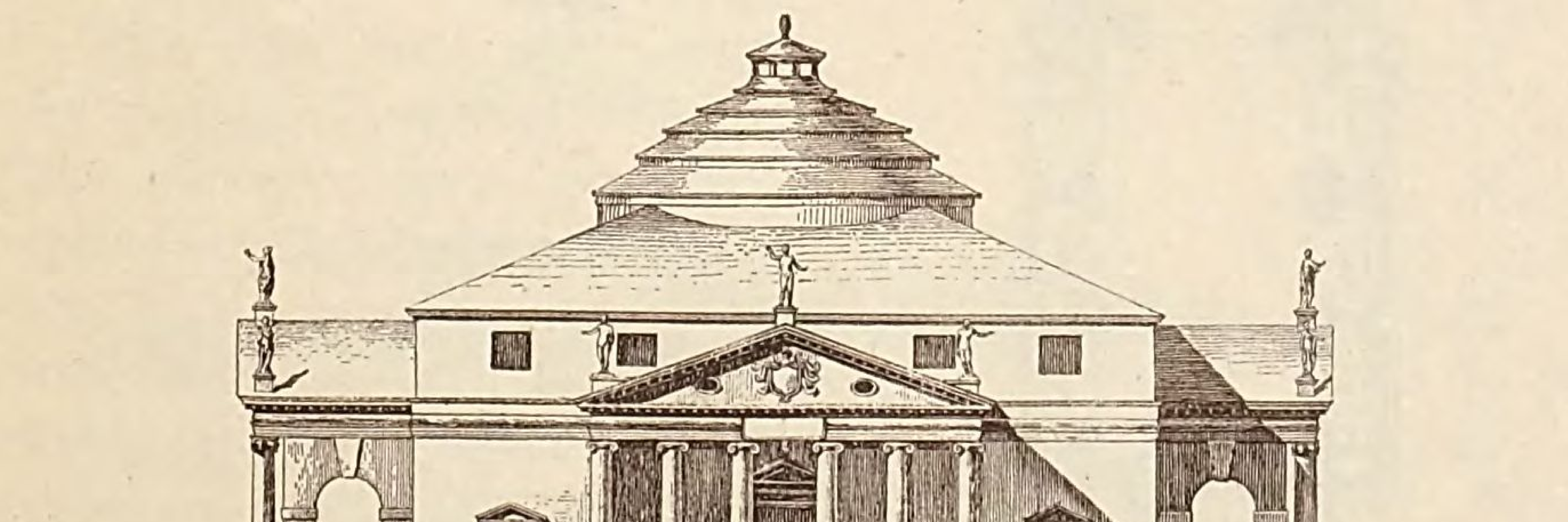

Fig. 15. Rotonda. Ansicht.

Die kleine Kirche des Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls an der Giudecca, erst 1586 nach dem Tode Palladio's nach seinen Plänen vollendet.

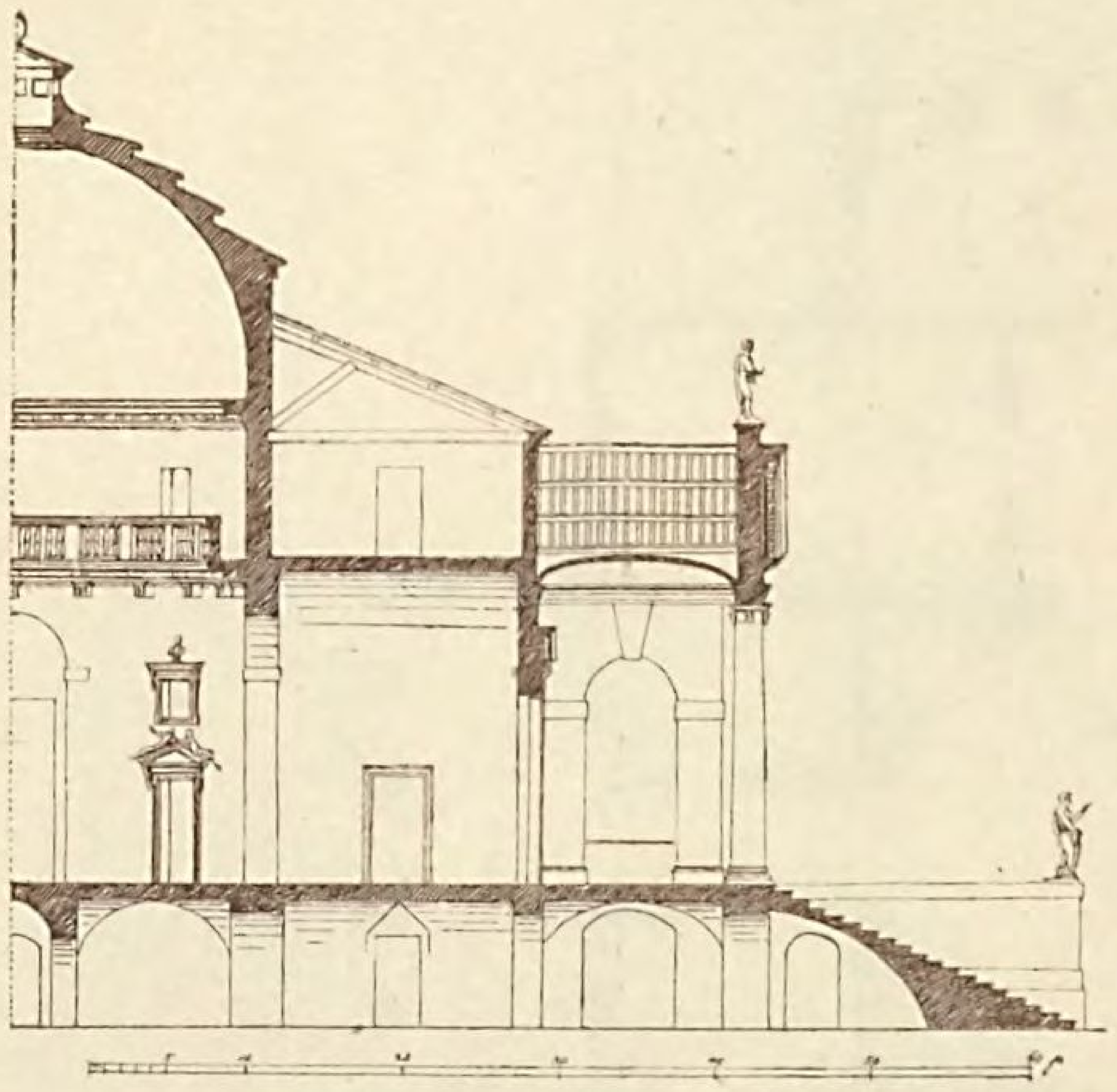

Fig. 16. Rotonda. Schnitt.

Ein Palast von ihm ist nicht in Venedig, nur in der Sala delle quatro Porte im Pal. Ducale hat er den durch Brand zerstörten Plafond und die 4 Thüren neu angelegt.

Unvollendet geblieben ist das Kloster der Carità (1561), welches Goethe in seiner italienischen Reise so enthusiastisch preist und in dem sich jetzt die Akademie befindet.

Palladio hatte das Schicksal, wegen seiner Einfachheit, welche zum Theil ihre Ursache in der unvollendet gebliebenen Innenausstattung seiner Kirchen hat, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dem ödesten Zopf zum Vorwand seiner Nüchternheit zu dienen.

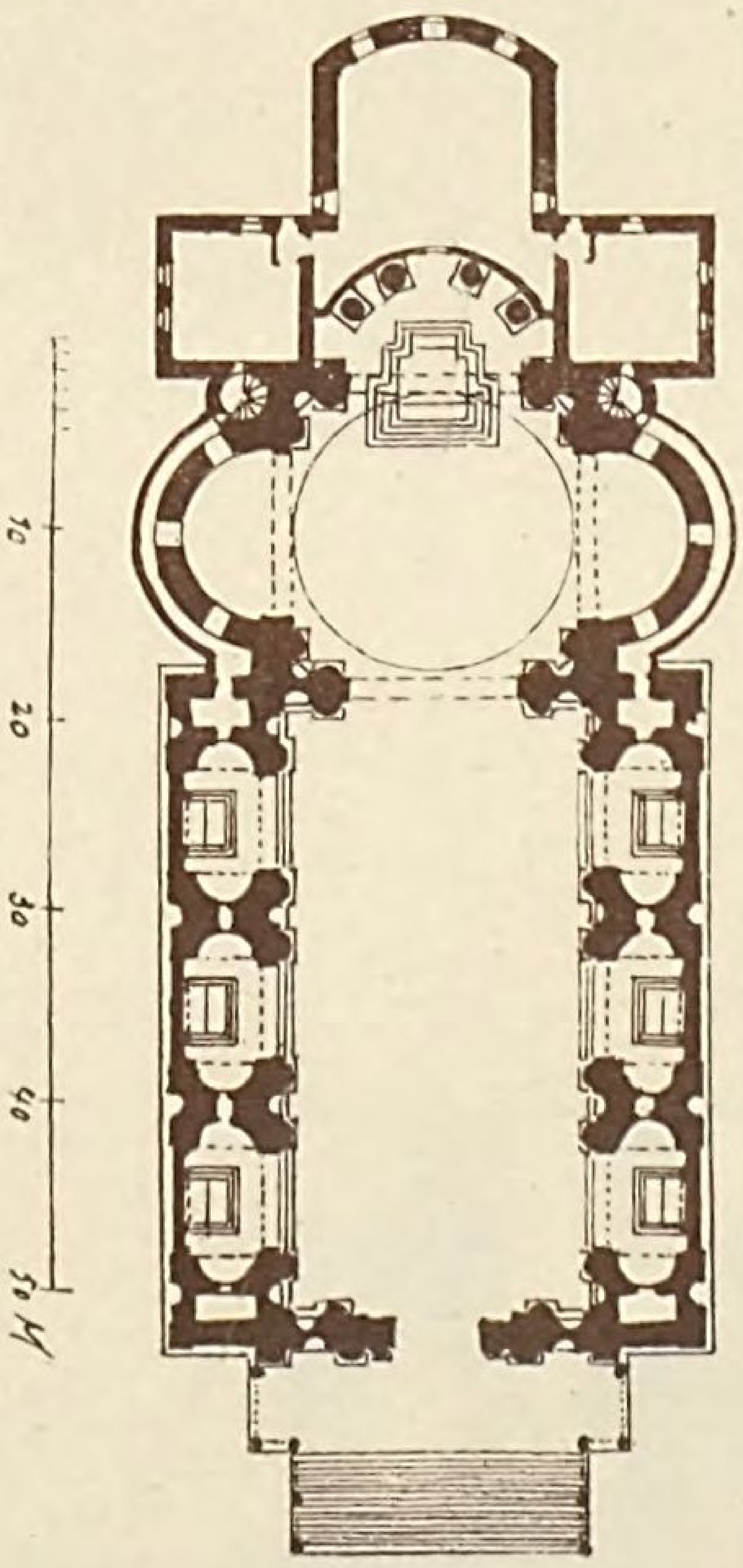

Fig. 17. Kirche del Redentore in Venedig. Grundriss.

In Genua tritt Galeazzo Alessi, geb. zu Perugia 1500 († 1572), als berühmter und äusserst fruchtbarer Architekt in der Stilrichtung der Spätrenaissance auf. Als Schüler des berühmten Architekten und Uebersetzers des Vitruv, Giov. Battista Caporali in Perugia kam Alessi nach Rom und wurde mit Michelangelo eng befreundet. Nach Perugia zurückgekommen, vollendet er den von Sangallo begonnenen Festungsbau, erbaut dort verschiedene Paläste und wird dann nach Genua berufen, zugleich mit verschiedenen anderen Architekten, wie: Andrea Vannone, Bartolomeo Bianco, Angiolo Falcone, Pellegrino Tibaldo u. a.; aber Galeazzo wurde der Hauptarchitekt der Stadt, ihm verdankt man die Anlage der Strada nuova und die zahlreichsten Bauwerke. Die Stadt Genua unterlag damals einer Metamorphose in den

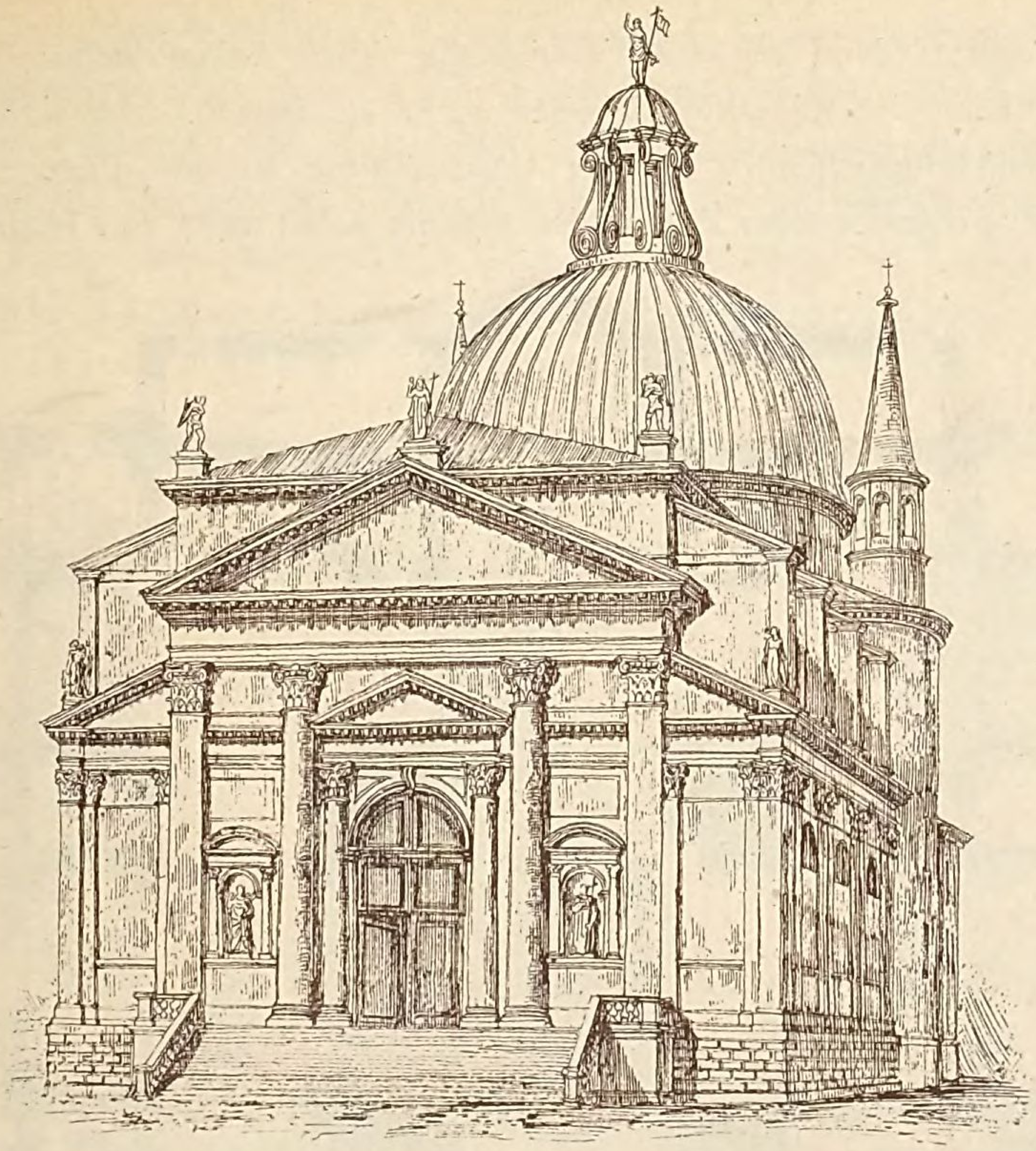

Fig. 18. Kirche del Redentore in Venedig. Ansicht.

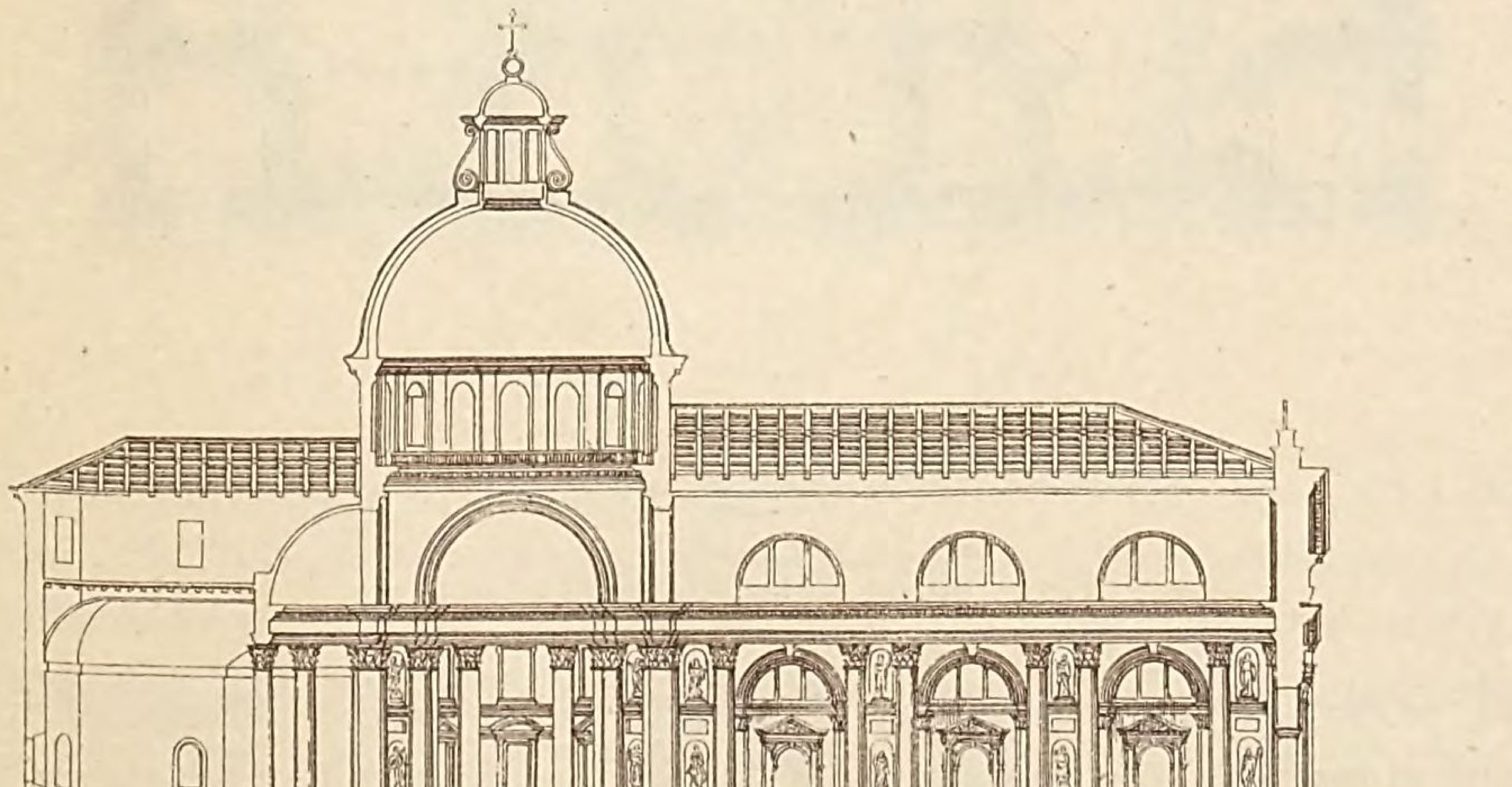

Fig. 19. Kirche del Redentore in Venedig. Schnitt.

älteren Theilen; denn an eine Erweiterung durch Anlage neuer Quartiere war wegen der Terrainschwierigkeiten nicht zu denken. Alessi hatte das Glück, den Hauptantheil an dieser Umgestaltung zu gewinnen. Als Architekt steht derselbe dem Wesen des Vignola nahe; aber von Michelangelo

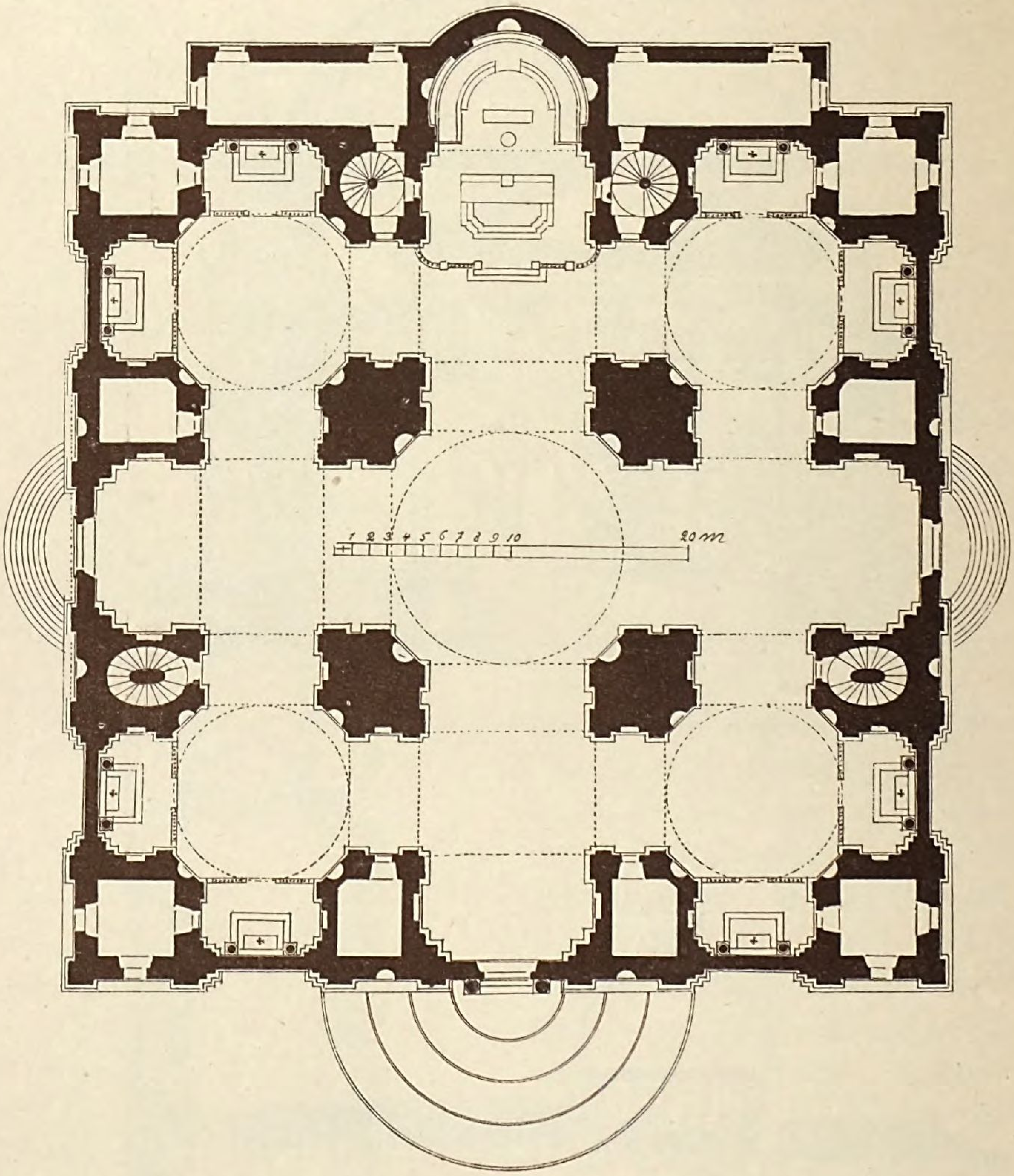

Fig. 20. Kirche S. M. di Carignano. Grundriss.

hat er die Unbekümmertheit um das Detail und die vorherrschende Absicht, eine grossartige Totalwirkung durch die Anordnung und die Verhältnisse der Massen zu erreichen. Ein besonderer Zug Alessi's ist seine Vorliebe für den Reichthum der Verzierungen, eine Eigenschaft, in der er andere Baumeister der Spätrenaissance übertrifft.

Das Hauptwerk Galeazzo Alessi's in Genua ist die berühmte Kirche St. Maria di Carignano, um 1552 begonnen und durch ihre Lage die ganze Stadt beherrschend. Der Grundplan (Figur 20) ist in der Hauptsache eine Wiederholung des von Michelangelo für St. Peter entworfenen; ein gleicharmiges Kreuz mit einer grossen Kuppel in der Mitte und vier kleineren Kuppeln in den Ecken des Kreuzes; indess ruht die Kuppel Alessi's auf einem

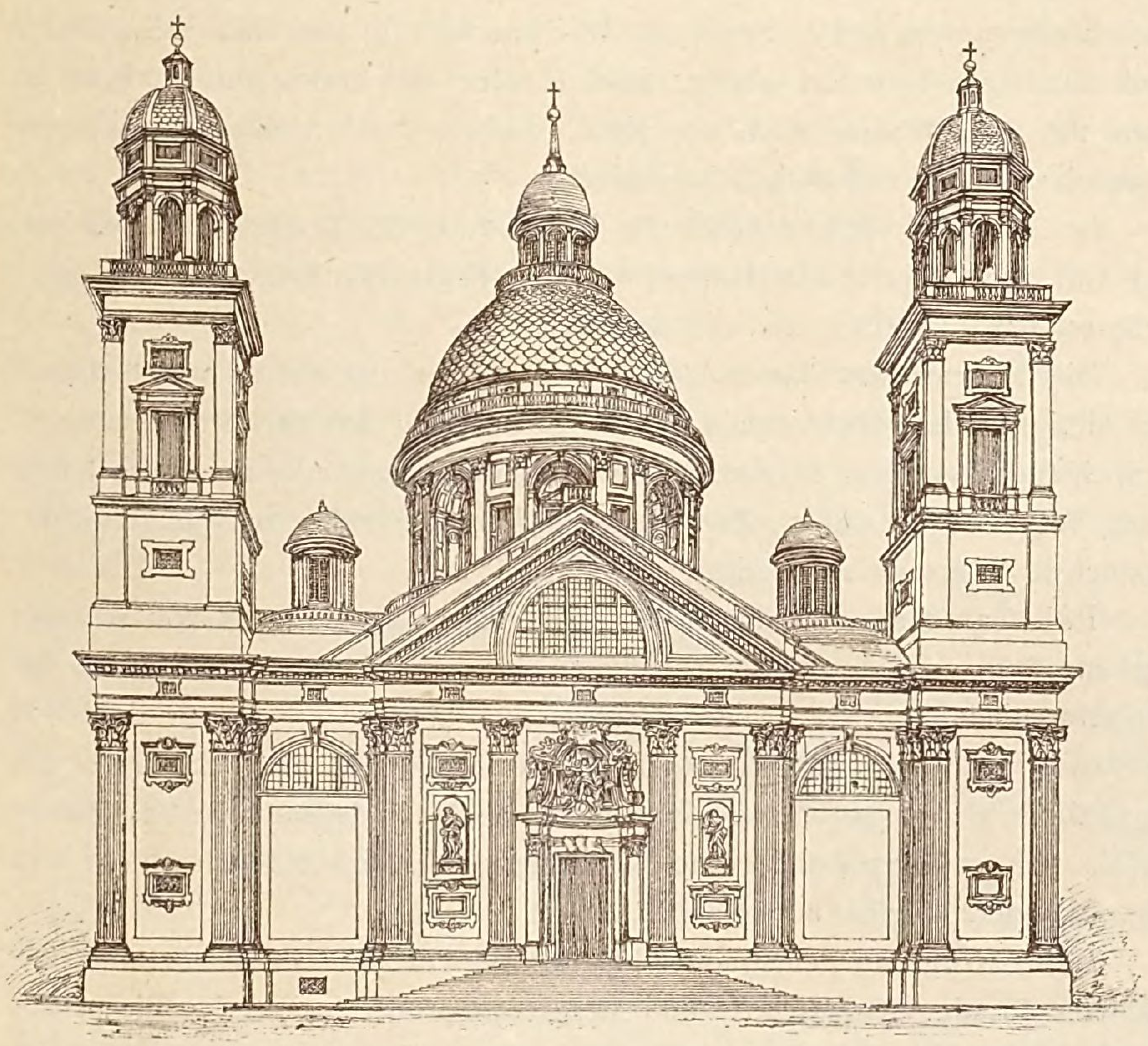

Fig. 21. S. M. di Carignano. Ansicht.

quadratischen Unterbau und an der Hauptfaçade erheben sich zwei Glockenthürme von bedeutenden Abmessungen (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.). Das Innere ist von schönen Verhältnissen und noch mässig in der Ornamentik. Eine korinthische Pilasterordnung unterstützt das nur in den Gurtungen kassettirte, sonst schlichte Tonnengewölbe der Schiffe. Die Kuppel ist ebenfalls einfach kassettirt und hat am Tambour eine korinthische Pilasterordnung mit Fenstern in den Zwischenweiten. Die Wirkung der vortrefflich konstruirten Kuppel wird im Aeusseren etwas durch die grossen Glockenthürme

beeinträchtigt. Sonst zeigt die Façade (Figur 21) ebenfalls eine Pilasterordnung, mit grossem der Breite des Mittelschiffs entsprechendem Giebel. Die Widerlager der Kuppel werden durch die gekuppelten Fenster des Tambours gebildet, welche mit Tonnengewölben überdeckte Nischen zwischen sich einschliessen. Die Glockenthürme sind durch kuppelartige Laternen bekrönt, ebenso markiren sich die kleinen Kuppeln in den Ecken des Kreuzes durch aufgesetzte Laternen nach aussen. Das Detail des Aeusseren ist etwas willkürlich und unrein in der Fassung. Das Interesse für den Bau Alessi's wird noch durch den Umstand erhöht, dass derselbe gleichzeitig mit St. Peter in Rom und seine Kuppel noch vor jener errichtet wurde; allerdings mit der Kenntniss von dem Modelle Michelangelo's.

Im Jahre 1567 führte Alessi die Restauration des Domes in Genua aus; von ihm rührt die achteckte Kuppel her mit der darunter befindlichen Pilasterstellung, dann der Chor und die Apside.

Die genuesischen Paläste Alessi's sind in Plan und Aufbau den örtlichen Verhältnissen, dem fast niemals ebenen Terrain und den engen Strassen vortrefflich angepasst, und da seine Bauten oft nahe bei einander stehen, so hat er einen Werth darauf gelegt, die Motive der Façaden immer zu verändern, um möglichste Kontraste zu erzielen.

Pal. Cambiaso an der Strada nuova zeigt eine Façade von schönen Verhältnissen, nur durch die Rustikaschichten der Flächen und durch die Fensterarchitektur belebt. Die runden Giebel über den Fenstern des Erdgeschosses sind durchschnitten. Das Zusammenziehen der Fenster in der Vertikallinie deutet auf den beginnenden Barockstil, dagegen ist das Hauptgesims von strengerer klassischer Fassung. Der Hof des Palazzo ist eng (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Carega an der Strada nuova ist nur ein kleines Gebäude, aber mit reicherer Façade. Erdgeschoss und Mezzanin darüber in Rustika, die beiden oberen Etagen mit jonischen und korinthischen Pilastern, durch ein barockes Hauptgesims mit hohen Konsolen abgeschlossen. Die Fenster haben durchweg abwechselnde runde und gerade Giebel. Das Innere ist durch die Gewölbmalereien des Tadeo Carlone im Vestibul und der Gallerie des ersten Stockes merkwürdig, die Treppe liegt gleich hinter dem Vestibul, der Hof ist eng und nicht durchgebildet (Qu. wie oben).

Pal. Lercari an der Strada nuova, jetzt Kasino, ein luftiger Loggienbau und eins der schönsten Werke Alessi's. Die Halle des Säulenhofes geht bis an die Strasse und die schmalen einfassenden Seitenflügel sind im ersten Stock durch eine Arkadengallerie auf Säulen verbunden. Das Untergeschoss in kräftiger Rustika, der Balkon über dem Portal von Atlanten getragen. Die

Dekoration der Treppengewölbe ist sehr reich mit Arabeskenwerk der Spätrenaissance versehen, aber ohne Einmischung der Cartousche (Qu. wie oben).

Pal. Giustiani an der Strada nuova mit interessanter Plananordnung. Die Treppe gleich am Vestibul und mit einem Arm an der Façade aufsteigend. Aus dem Vestibul ergiebt sich ein Blick auf die schöne Fontäne im Hintergrunde des Hofes (Qu. wie oben).

Der Sommerpalast Sauli in der Vorstadt, an der Strada di Porta Romana, ist einer der prächtigsten Paläste Italiens. Ein grosser Säulenhof an der Strasse, dahinter Vestibul und Treppe in der oft wiederholten Anordnung. Der Säulenhof hat paarweise, durch Gebälkstücke verbundene Marmorsäulen, welche die Arkaden tragen und eine malerische Wirkung hervorrufen. Die Innendekoration prächtig, noch in streng klassischen Formen, wie die reiche Kassettendecke der Loggia. Die Strassenfaçade mit ihrer terrassirten Halle im Erdgeschoss, in kräftiger Rustika, welche auch an Portal und Fenstern durchgeführt ist; das obere Geschoss, mit gekuppelten Pilastern und reicher Fensterarchitektur, zeigt den echten Stil des Alessi; nicht minder die Gartenfaçade, unten mit gekuppelten Pilastern, welche Arkadennischen einschliessen, oben ebenfalls mit gekuppelten Pilastern (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Pallavicini, gen. delle Peschiere, vor der Stadt in einem grossen Parke belegen, hat im Grundriss durch das doppelte Vestibul den Charakter der Villa. Die Architektur des Aeussern durch Pilasterstellungen und Nischen belebt, die Terrassen und Grottenanlagen bemerkenswerth, wenn auch nicht so ausgedehnt, wie bei den römischen Villen (Qu. wie oben).

In der Umgebung Genuas werden dem Alessi noch eine Anzahl Villen und Paläste zugeschrieben: Pal. Saoli und Pal. Grimaldi zu San Pier d'Arena, Villa Giustiani zu Albaro und andere.

Das Thor am Molo vecchio, ebenfalls von Alessi. Die Hafenseite zeichnet sich durch eine besonders wuchtige Rustika und starke Gliederung aus. Die Stadtseite ist eleganter mit pilastrirten Pfeilern und dazwischen eingeschlossenem Rundthore (Qu. wie oben).

Die Loggia de' Banchi an der Piazza de' Banchi, erst später nach einem Entwurfe des Alessi ausgeführt, ist bemerkenswerth durch kühne Konstruktion, bei äusserster Sparsamkeit der Mittel. Ein grosser oblonger Raum, an zwei aneinander stossenden Seiten durch Rundbogenarkaden auf gekuppelten Marmorsäulen geöffnet. Die Säulen sind dorisch und tragen Gebälkstücke. Die Façadenwand über den Arkaden, mit trophäengeschmückten Feldern, wenigstens an der Schmalseite. Das Ganze zeigt den derben Stil der Spätrenaissance. Die Schlusssteine der Arkaden sind durch grosse Masken

ausgezeichnet. Das gedrückte Gewölbe der Decke ist in Holz nachgeahmt und nur im Scheitel mässig verziert (Qu. wie oben).

In Perugia hatte Alessi früher den Palast für den Herzog della Corgua am Trasimenischen See erbaut und einen zweiten Palast für den Kardinal, den Bruder des Herzogs, in der Nähe der Stadt. In Bologna ist von ihm das Portal des Regierungspalastes und eine grosse Kapelle in demselben Gebäude. In Mailand schuf Alessi den Palast des Herzogs von Torre nuova, die Façade der Kirche S. Celso, einen Saal im Cambio und die Kirche S. Victor.

Ein Zeitgenosse des Alessi in Genua ist der Bergamaske Giov. Batt. Castello. Sein Pal. Imperiali, um 1560 erbaut, giebt in der Planordnung ebenfalls ein bezeichnendes Beispiel genuesischer Paläste. An der Façade muss die Bemalung eine feinere Durchbildung der Gliederung ersetzen.

Von Rocco Pennone, einem Lombarden, sind die älteren Theile des Pal. Ducale, die hintere Front, die Doppelhallen der Seitenhöfe und vermuthlich die berühmte Treppe. Das Uebrige erst im 18. Jahrhundert nach einem Brande von Vannone erbaut.

Pal. Tursi-Doria, ebenfalls an der Strada nuova, jedenfalls von einem lombardischen Architekten, Rocco Lurago, um 1551 erbaut, ist merkwürdig durch die Grossheit der Abmessungen und den soliden Reichthum der Ausführung. Alle Säulen, Treppen, Balustraden und Einfassungen sind von weissem Marmor; Vestibul, Säulenhof und dahinter liegende Haupttreppe bilden eine perspektivisch wirkungsvolle Folge, noch durch eine hinter der Treppe liegende Nische künstlich erweitert (Fig. 22). Der Säulenhof hat Arkaden in zwei Etagen, über den Archivolten noch eine Wandquaderung in konzentrischem Fugenschnitt. Die Hofhallen schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse und die Seitenflügel treten zur Erweiterung des Hofes zurück. Die Façade in einem mächtigen Barockstile gehalten, in Fig. 23 dargestellt, zeigt im Erdgeschosse rustizirte dorische Pilaster und ebenfalls rustizirte Fenstersturze. Das obere Geschoss hat derbe, nur im oberen Theile kannelürte Pilaster und Fenster mit geraden Giebeln bekrönt. Das Hauptgesims zeigt wieder die hohen Konsolen, wie öfter auch bei Alessi. Die Façade setzt sich im Erdgeschosse nach beiden Seiten durch drei Arkadenaxen fort, welche die Architektur des inneren Hofes wiederholen (Qu. wie oben).

In Bologna findet die Spätrenaissance durch Pellegrino Tibaldi (1522 — 1592) und seinen Sohn Domenico Eingang. Dahin gehören: der Chor von S. Pietro; die jetzige Universität; der Hof des erzbischöflichen Palastes; dann Pal. Magnani, vorzüglich grossartig im Verhältniss zum kleinen Raum.

In Mailand baut Tibaldi die moderne Façade des Doms, von der später nur die Thüren und die nächsten Fenster beibehalten sind.

Später geht Tibaldi bereits zum Barockstil über; schon der erwähnte Hof des erzbischöflichen Palastes in Bologna zeigt eine folgerichtigere Anwendung der Rustika, als dies beim Hofe Ammanati's im Pal. Pitti der

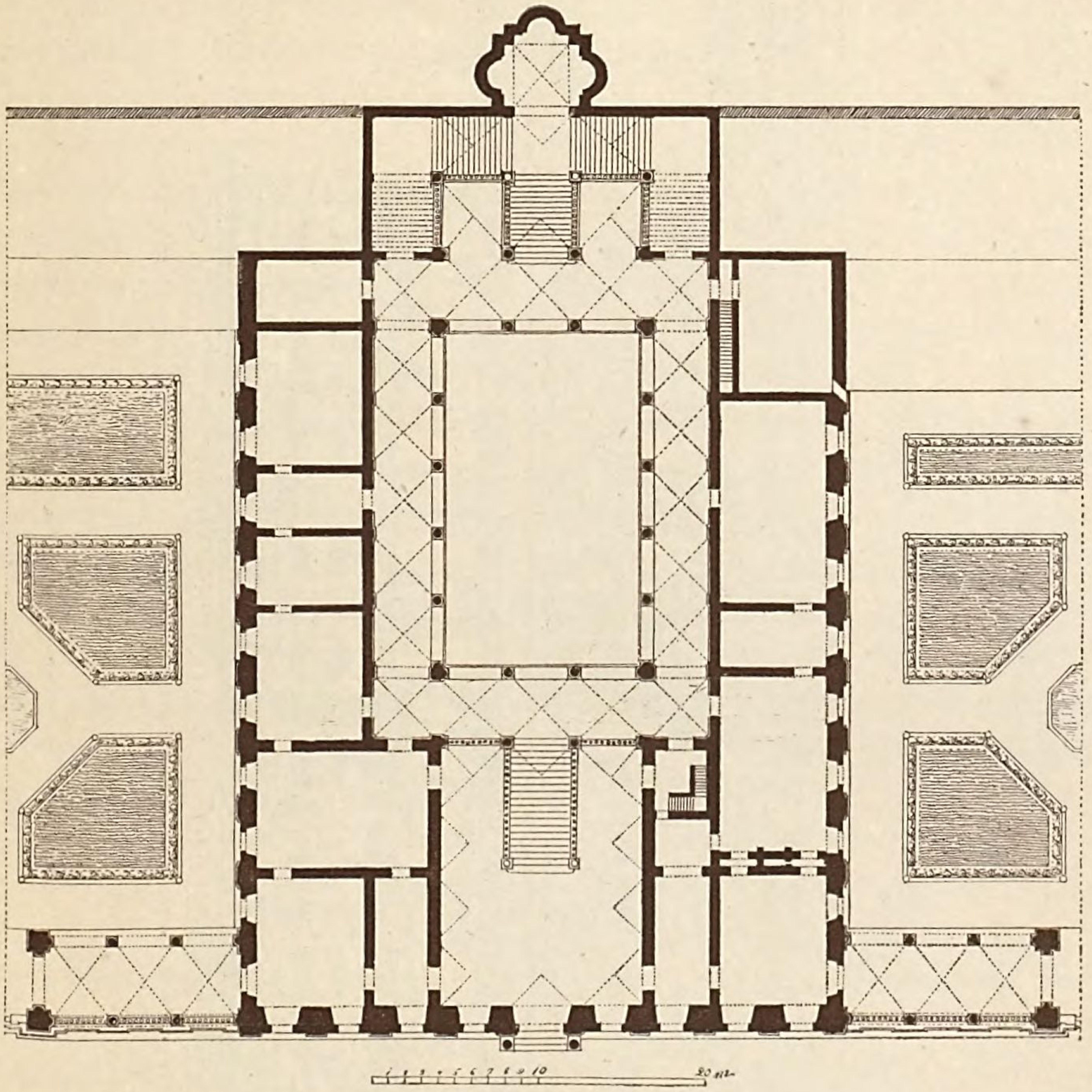

Fig. 22. Pal. Tursi-Doria. Genua. Grundriss (n. Gauthier).

Fall ist; die Gliederungen Tibaldi's sind nicht klassisch, aber sehr wirksam in barocker Umbildung gegeben. Die Rundkirche S. Sebastiano in Bologna, um 1576, zeigt die Formgebung des Barockstils.

Der Florentiner Bernardo Buontalenti (1536—1608) zeigt in seinen Bauten ebenfalls die Fortentwickelung des Stils. Sein grossherzoglicher Palast in Siena ist noch nüchtern. Die Façadenhalle des Spitals S. Maria nuova in Florenz besser, von grossartig leichtem Charakter. Sein Pal. Riccardi in Florenz (Via del Servi) vom Jahre 1565 gehört ganz der Spätrenaissance an.

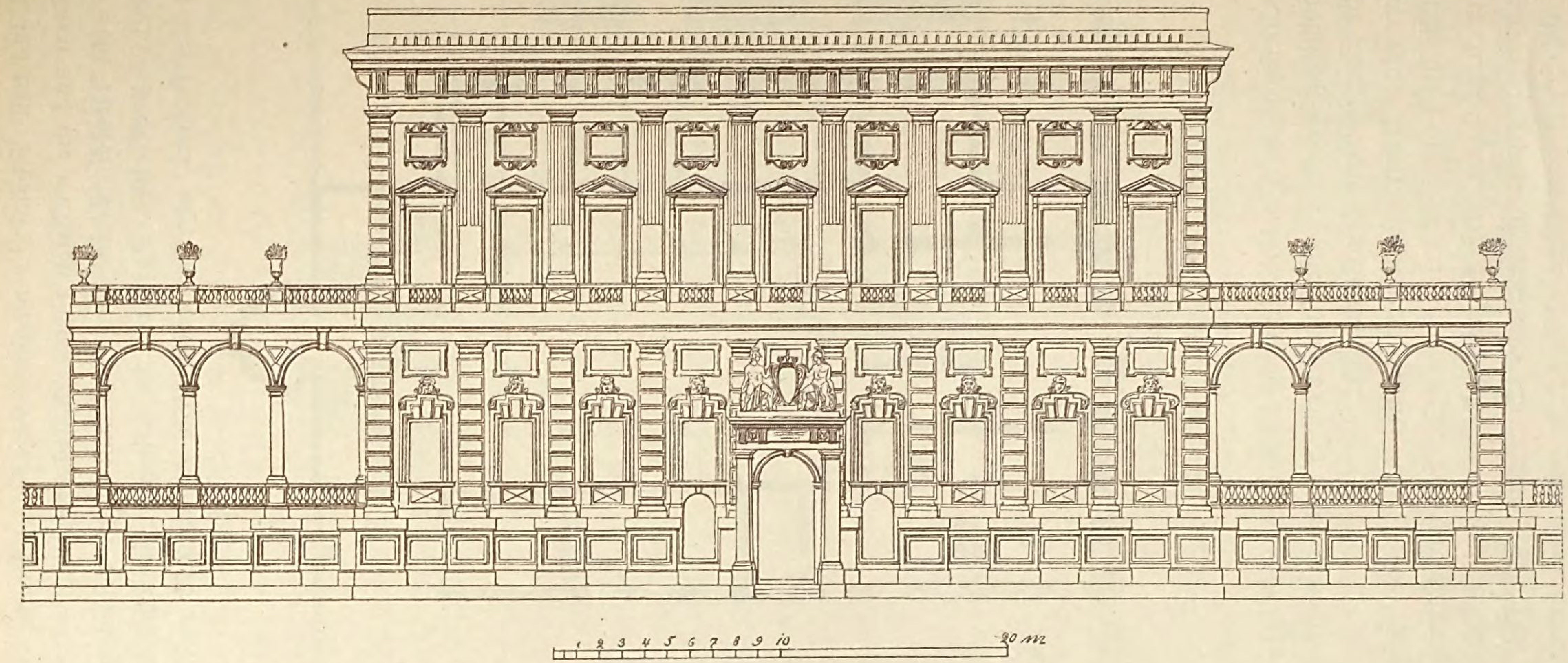

Fig. 23. Pal. Tursi-Doria. Ansicht.

Am Unterbau des Pal. non finito in Florenz, um 1592, geht Buontalenti zum Barockstil über, aber mit einem eigenen plastischen Ernst. Der in perspektivischer Hinsicht trefflich beabsichtigte Säulenhof des Palastes wurde aber vom Maler Luigi Cigoli (1559—1613) im Geiste Vasari's im Sinne einer gemässigten Spätrenaissance begonnen.

Die im vorigen Abschnitt geschilderte, kurze Zeit umfassende, italienische Architekturentwickelung zeigt ein Fortschreiten des Stils von der strengen vitruvianischen Hochrenaissance bis zum beginnenden Barock. Obgleich ein gewisser allgemeiner Zug die Architektur dieser Epoche verbindet, und das Zusammenfassen der entstehenden Bauwerke unter den Begriff der Spätrenaissance einigermassen rechtfertigt, so ist doch andererseits nicht zu verkennen, dass dem individuellen Schaffen der Meister ein breiter Spielraum verbleibt, dass hier fast gegensätzliche Unterschiede eng neben einander stehen. Wie weit stehen die Klassizisten Ligorio, Vignola und Palladio von Michelangelo ab und wie gross sind die Unterschiede zwischen den römischen, vicentinischen und genuesischen Palästen! — Das Schematisiren des Stoffs bleibt immer nur ein Nothbehelf, allerdings ein unerlässlicher, um die Uebersicht desselben zu ermöglichen, der die Sprödigkeit und Abgeschlossenheit der Einzelerscheinung hindernd entgegentritt.

Gross bleibt dieser erste Abschnitt der italienischen Spätrenaissance, nicht nur an sich, durch den Werth des Geleisteten; sondern noch mehr durch die sofort in allen Ländern Europa's hervortretende lange andauernde Folgewirkung, die sogar bis heute noch nicht abgeschlossen ist.

b) Skulptur.

Die Epoche der Spätrenaissance beginnt in der Skulptur mit noch grösserem Rechte als in der Baukunst, mit dem grossen Michelangelo Buonarroti (1474—1563). Er selbst hat sich als Bildhauer bezeichnet und nannte die Skulptur, im Vergleich zur Malerei, die erste Kunst; auch die Baukunst wollte er nicht als sein eigentliches Fach gelten lassen. Mit welchem Ernste sich Michelangelo der Bildhauerei widmete, das beweist schon sein zwölfjähriges Studium der Anatomie; aber dafür erscheint er denn auch als ein freier Herrscher im Gebiete seiner Kunst. Sein Genius hat aller Folgezeit die Gesetze gegeben und hat selbst die unerreichten Beispiele geliefert; er ist der erste und zugleich der grösste Bildhauer der modernen Kunst.

Gleich eine seiner ersten Arbeiten, in seinem siebzehnten Jahre verfertigt, ein Relief «Herkules im Kampf mit den Centauren», jetzt im Pal. Buo-

narroti in Florenz, lässt seine zukünftige Grösse ahnen. Wenn auch in naher Anlehnung an die überreichen, spätrömischen Reliefs gedacht, enthält es doch Körpermotive, welche den bedeutendsten Ausdruck mit der schönsten Form verbinden. Das Flachrelief einer nährenden Madonna daselbst gehört ebenfalls zu seinen frühesten Arbeiten.

Bis zum Jahre 1492 bleibt Michelangelo im Hause der Mediceer, und im Jahre 1494 geht er nach Bologna und Venedig. Den Aufenthalt in Bologna bezeichnet der knieende Engel in Marmor, an der Arca di S. Domenico und die Statuette des heil. Petronius ebenda. Das Köpfchen des Engels ist von holder Liebenswürdigkeit, wenn auch die schwere Gewandung und die übertrieben grossen Haarlocken noch auf Rechnung des Anfängers kommen. Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitet Michelangelo um 1495 die Statue des Cupido in Marmor, jetzt im Kensington-Museum; dieses Werk kommt nach Rom und wird zur Gelegenheit, dass Michelangelo selbst dahin geht. In dieser Zeit entsteht die Bacchusstatue für Jacopo Galli, der auch der Besteller des Cupido war. Diese Bacchusstatue, jetzt in den Uffizien, ist mit der Absicht auf vollkommene Durchbildung eines nackten Körpers gearbeitet, alles andere tritt dagegen zurück und an die Antike darf man bei dieser Auffassung gar nicht denken. Es ist ein trunkener Jüngling mit der fleissigsten Naturbeobachtung dargestellt. Mit diesem Werke fand Michelangelo seinen eigenen Weg, der ihn unablässig zur Verwirklichung rein künstlerischer Probleme führte und die Verfolgung traditioneller Ziele oder tendenziöser Absichten fast ganz ausschloss. Ein zweites bedeutendes Werk dieser Zeit, um 1499—1500, ist die Pietà in St. Peter in Rom. Michelangelo giebt hier zuerst wieder eine wirkliche Gruppe, während seine Vorgänger den Leichnam des Erlösers, in unschöner Weise, auf den Knieen der Madonna ruhen lassen.

Michelangelo war damals zwischen 24 und 25 Jahre alt und galt bereits als berühmter Bildhauer. — In seiner reifen Zeit erkannte er es als vornehmste, ja vielleicht einzige Aufgabe seiner Kunst, alle denkbaren und mit den höheren Stilgesetzen zu vereinbarenden Erscheinungen aus sich herauszuschaffen und vorzüglich im Nackten darzustellen, womit er in der Figur des Bacchus schon den Anfang gemacht hatte. Aber er verfährt hierin, wie auch sonst, als der erste der Modernen, er sucht stets nach dem Neuen, macht an keiner durch die Tradition geheiligten Schranke Halt, und erfindet besonders seine allegorischen Gestalten mit kühnster Originalität. Sein enormes anatomisches Wissen befähigt ihn, seinen Statuen die vollkommenste Wirklichkeit zu verleihen; aber damit begnügt er sich nicht, er sucht das Uebermenschliche und legt den Ausdruck desselben nicht blos in die Köpfe und Geberden, sondern in die partielle Uebertreibung gewisser Körperformen.

Dies Verfahren ist oft als bizarr und absichtlich getadelt worden; aber wenn man auch kindliche Naivität jedenfalls vermissen muss, so entschädigt für diesen Verlust die zum Ausdrucke gekommene menschliche Uebermacht. Man hat vor den Werken des Michelangelo die Empfindung, an den geistigen Grenzen der Menschheit nach oben hin zu stehen, sie sind so recht geeignet, das Gefühl für Menschenwürde, den Glauben an titanenhaft ungeheuere Kraft des Menschengeistes wieder zu erwecken, wenn diese Errungenschaften oft Gefahr laufen gegenüber so vielem Unzulänglichen und Beschränkten in der Kunst verloren zu gehen. Und diese geistige Uebergrösse des Meisters ist es auch, die seine Nachfolger bannt und bezaubert, sie unwiderstehlich in seine Gedankenkreise reisst und zur Nachahmung anfeuert.

Michelangelo geht immer auf das Grossartigste in den Motiven und auch in der Ausführung, welche letztere auf breiter Flächenbehandlung und grossen Kontrasten beruht. Deshalb ist bei ihm kein Raum für das Niedliche und Liebliche, für seelenruhige Eleganz und sinnlichen Reiz. Seine Figuren sind selten fertig, denn seine Ungeduld lässt ihn meist nicht einmal ein grosses Thonmodell machen; seine Gedanken eilen immer der Ausführung im widerspenstigen Stoff voraus und es scheint, dass sogar sein Interesse am Werke erkaltet, wenn er das ihm vorschwebende künstlerische Problem gelöst zu haben glaubt. Durch eine Bestellung hat sich Michelangelo im gewöhnlichen Sinne nicht beeinflussen lassen; er benutzte jede Gelegenheit, um das zu schaffen, was ihm persönlich nahe lag und vielleicht bemerkten die Besteller dies nicht einmal.

Um 1500 kehrt Michelangelo nach Florenz zurück und arbeitet die Kolossalfigur des David, vor dem Pal. vecchio in Florenz bis 1503 aufgestellt. Gefällig in der Erscheinung sind die Figuren des Michelangelo nicht, das beweist auch dieser kolossal gebildete Knabe, der mit Ausnahme des Kopfes die Kindlichkeit ins Kolossale übersetzt. Schon diese Unvereinbarkeit bringt eine zwiespaltige Wirkung hervor; dann liess ihm der schon früher verhauene Marmorblock nicht die nöthige Freiheit. Im Jahre 1501 bestellt Kardinal Franc. Piccolomini 15 Statuen für die Libreria in Siena; ein Jahr später beauftragt die Signoria den Meister mit der Ausführung eines David in Bronze, derselbe wurde nach Frankreich geschickt und ist heute verschollen. Die Madonna mit dem Kinde in Marmor, für die flandrischen Kaufleute aus der Familie Moscron, befindet sich jetzt in der Notre-Dame-Kirche zu Brügge.

Michelangelo hatte dann eine kurze Zeit der Musse, bis er um 1504 vom Papst Julius II. nach Rom berufen und beauftragt wurde, das Grabmal desselben zu machen. Mit diesem grossen Auftrage begann die Qual seines Lebens, er

wurde durch die verschiedensten Umstände gehindert die Arbeit zu vollenden, aber die wirklich fertig gewordenen Stücke sind das Höchste der bildhauerischen Leistungen des Meisters. Er fertigt den Plan — die flüchtige Originalzeichnung des Projekts, vielleicht nicht einmal die definitive, befindet sich in Florenz in der Sammlung der Handzeichnungen — und gleich darauf beginnen die auf Hintertreibung des Auftrags gerichteten Intriguen Bramante's; oder mindestens das allerdings natürliche Bestreben desselben, eine grosse architektonische Aufgabe in den Vordergrund des Interesses zu bringen. Bei Gelegenheit des Suchens nach einem passenden Platze, zur Aufstellung des Grabmals, wird der nach grossen künstlerischen Thaten dürstende Papst auf eine noch kolossalere Idee, der Wiederaufnahme des Neubaues von St. Peter, hingelenkt. Dies grosse Bauunternehmen wurde das erste Hinderniss für Michelangelo's Werk; 1505 wurde er, als unbequemer Mahner, nach Carrara in die Marmorbrüche geschickt und schliesslich mit anderen Arbeiten überhäuft. Nach Rom zurückgekehrt, geräth Michelangelo mit dem Papste in Streit, wird einen Tag nach der Grundsteinlegung von St. Peter aus dem Vatikan verwiesen und flüchtet nach Florenz. Erst später treffen sich die feindlichen Mächte wieder in Bologna, gewissermassen auf neutralem Boden. Aber im Wesentlichen ist Michelangelo unterlegen, er wird in Bologna durch die Arbeit an einer Bronzestatue Julius II. für S. Petronio festgehalten und endlich nach Rom zurückgekehrt, beschäftigt ihn die Gruppe Hercules und Cacus für S. Soderini und die Arbeit am Grabmal bleibt liegen. Um 1508 miethet er ein Haus in Florenz zur Ausführung der Apostelstatuen für den Dom, muss aber auf Befehl des Papstes die Decke der Sistina malen; wenn irgend wo, so ist hier an eine Intrigue Bramante's zu denken. Nach dem Tode Julius II. (1513) schliesst Michelangelo einen neuen Kontrakt mit den Erben des Papstes, den Kardinälen Santi Quattro und Aginense, wegen Ausführung des Grabdenkmals, aber Paul III. hatte Michelangelo zu anderen Arbeiten nöthig, die ihm näher am Herzen lagen. Endlich von den Erben gedrängt und fälschlich wegen Verschleuderung der bereits für die empfangenen Arbeiten gezahlten Gelder angeklagt, geht Michelangelo in halber Verzweiflung um 1517 wieder nach Carrara, um den Marmor für das Grabmal zu beschaffen. Michelangelo musste sich förmlich die Zeit erkämpfen, um das grosse Werk, das ihm selbst so sehr am Herzen lag, nothdürftig zu fördern. Aber erst 30 Jahre später als der 1504 gemachte Entwurf, kam das zu Stande, was man jetzt sieht, das im Verhältniss zur ursprünglichen Idee dürftige Wandgrab in S. Pietro in vincoli. Die oberen Figuren sind von seinen Schülern, unten befinden sich die früher eigenhändig gearbeiteten Figuren des Moses und zu Seiten Rahel und Lea, als Allegorien des beschaulichen und des

FIG. 24. MICHELANGELO. MOSES.

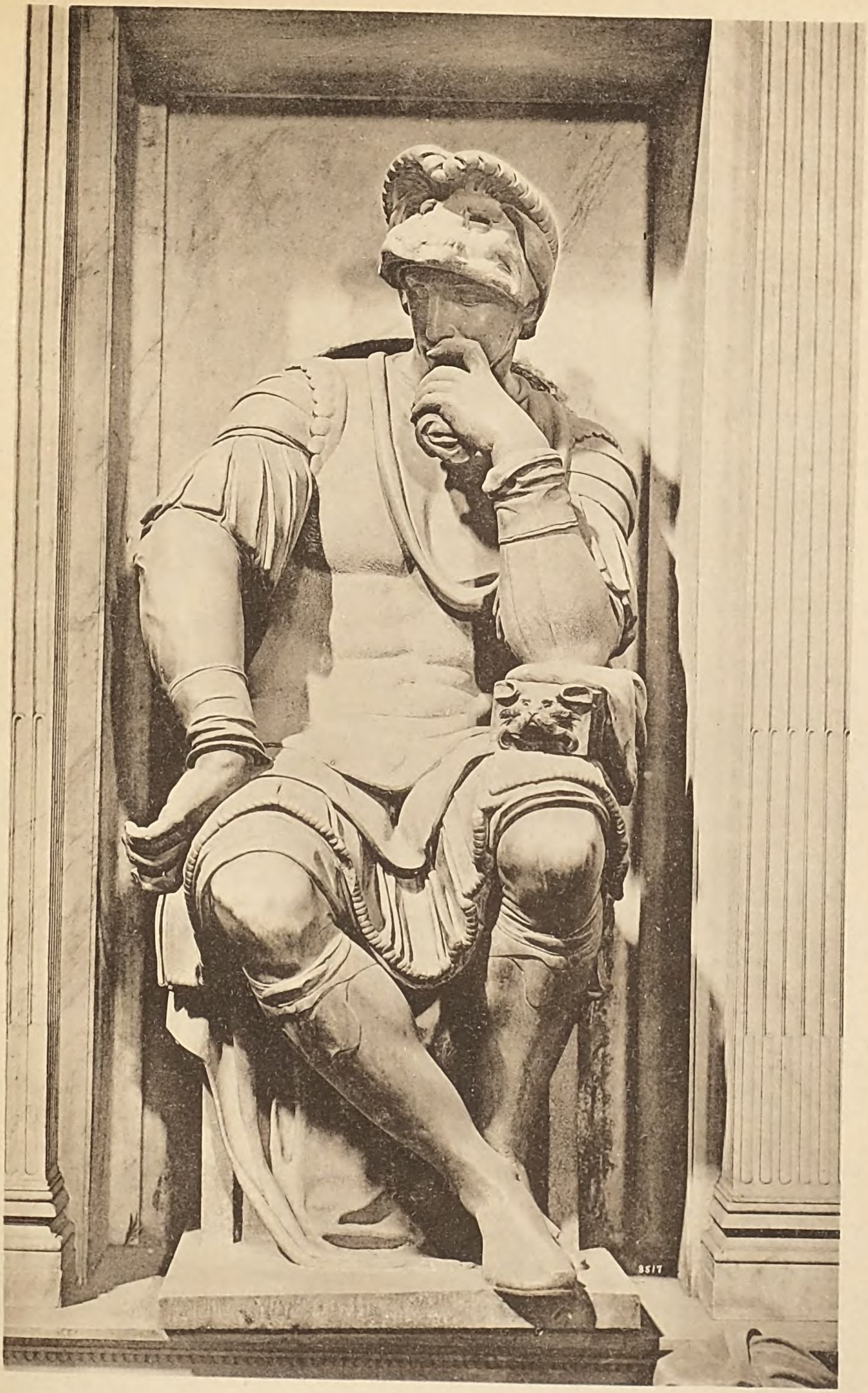

FIG. 25. MICHELANGELO. LORENZO DE' MEDICI.

thätigen Lebens. Der Moses allein wiegt alles übrige auf. Er ist im heiligen Zorne — wie wohl mitunter Michelangelo selbst — im Begriff aufzufahren, vielleicht um die Anbeter des goldenen Kalbes zu strafen. Arme und Hände sind über die Wirklichkeit hinaus mächtig gebildet, auch die am Haupte emporwachsenden Hörner, als Andeutung der hohenpriesterlichen Krone, vermehren den Ausdruck des Dämonischen. Die Behandlung des grandiosen Barts ist wieder ein Motiv, dem die ältere Kunst nichts Aehnliches an die Seite zu stellen hat (Fig. 24). — Die Sklaven, jetzt im Louvre, sollten ebenfalls zum Grabmal Julius' II. gehören; von den vier Statuen in einer Grotte des Boboli-Gartens ist dies weniger sicher. Eine Gruppe, «der Sieg», im grossen Saale des Pal. vecchio ist unvollendet und gehört auch in diesen Kreis.

Im Jahre 1527 ist der Christus im Querschiff von S. Maria sopra Minerva zu Rom gearbeitet. Es ist eins seiner liebenswürdigsten Werke; der Sieger über den Tod ist hier mit tiefem Gefühl dargestellt. Aus derselben Zeit vermuthlich die unvollendete Statue eines Jünglings in den Uffizien; ebenso das runde Relief ebenda, die Madonna mit dem Christuskinde und dem kleinen Johannes darstellend. Etwas später der todte Adonis in den Uffizien.

Die wichtigen Arbeiten in der mediceischen Kapelle zu Florenz sollen etwa um 1529 begonnen sein; aber Michelangelo wurde damals in das politische Drama des Unterganges der letzten grossen italienischen Republik verflochten. Er hält sich 1530 in Florenz versteckt und arbeitet nur heimlich an den Grabdenkmälern der Mediceer. Die Figuren «Tag» und «Nacht» werden 1531 vollendet, die beiden männlichen Figuren begonnen und bis 1534 mit Beihilfe des Montorsoli die Statuen des Giuliano und Lorenzo beendet, dazwischen war Michelangelo auch wieder in Rom. Die Figuren der beiden Mediceer sind in ganz genialer Weise charakterisirt. Der Lorenzo erhält durch die Beschattung des Gesichts mit Helm, Hand und Tuch etwas unvergleichlich Geheimnissvolles (Figur 25), die Statue des Guiliano weniger schlagend; aber beide sind weniger historische Porträtfiguren, als Idealstatuen nach frei gewählten Motiven. Aber weltberühmt sind die unter den Porträtfiguren, auf den Deckeln der Sarkophage, ruhenden Figuren des Tages und der Nacht, der Morgen- und Abenddämmerung, wie man sie so ziemlich willkürlich benannt hat. Es sind Idealfiguren, sogar noch theilweise unvollendet, aber ganz nach dem Herzen des Meisters, der hier seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck der Skulptur geben wollte. Sein plastisches Prinzip, der bis aufs Aeusserste durchgeführte Kontrast der korrespondirenden Körpertheile ist hier rücksichtslos gehandhabt (Figur 26 und 27).

Die Madonna des Michelangelo ist durch einen Fehler des Marmors oder durch ein «Verhauen» nicht wie beabsichtigt zu Stande gekommen. Die

angefangene Apostelstatue, im Hofe der Akademie zu Florenz, giebt ein Beispiel der ungeduldigen Art, mit der Michelangelo arbeitete.

Spätere Arbeiten von ihm sind: die Kreuzabnahme in Marmor, jetzt hinter dem Hauptaltar des Doms in Florenz, eine Pietà für sein Grabmal bestimmt, jetzt im Hofe des Pal. Rondanini in Rom, eine angefangene Büste des Brutus in den Uffizien, sein eigenes Bildniss in Bronze im Konservatorenpalast des Kapitols und noch 1560 die Zeichnung zu einem Grabmal des Marchese di Marignano, welche dann durch Leone Leoni in Marmor ausgeführt wird, um im Dom zu Mailand aufgestellt zu werden.

Die Nebenbuhler, Schüler und nächsten Nachahmer des Michelangelo verschwinden schattenhaft in der Glorie des Meisters. Die neue Richtung der Architektur lässt jetzt zwar die Skulptur mehr als früher zur Geltung kommen, man überlässt ihr Nischen und Balustraden zu freiem Belieben, und mehr noch; denn ganze bisher architektonisch behandelte Bautheile, Altäre und Grabmäler werden ihr jetzt oft ausschliesslich zugetheilt. Der Massstab der Figuren wurde der Skulptur allerdings immer noch von der Architektur vorgeschrieben und da diese jetzt auch in den für den menschlichen Gebrauch bestimmten Theilen, Thüren, Balustraden und dergleichen den natürlichen Massstab überschreitet, so muss dies auch die Skulptur thun und ihre Gestalten ins Kolossale steigern. Dagegen wird der kirchliche Typus der biblischen Personen mit grösster Freiheit, rein nach plastischen Rücksichten behandelt und die mythologischen Bildungen keineswegs der Antike nachgeahmt. Ein unbedingtes und schrankenloses Feld für die Erfindung bietet aber nun die Allegorie.

Der Florentiner Baccio Bandinelli (1487—1559) kann als Beispiel der von Michelangelo ausgehenden Macht gelten, welche auch widerstrebende Geister in seine Kreise bannte. Bandinelli war ein Neider und Nebenbuhler Michelangelo's, ahmte ihm aber stets nach, ohne ihn irgend ein Mal zu erreichen. Seine falsche Genialität liess ihn am Aeusserlichen haften und führte ihn bis ins Gewissenlose und Rohe herunter. Sein Bestes sind die Relieffiguren von Aposteln, Propheten etc. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Doms in Florenz. Die Gruppe des Herkules und Cacus auf der Piazza del Granduca zu Florenz, zeigt ihn so recht im Lichte eines widerwilligen, missverstehenden Nachahmers Michelangelo's. Indem er die mächtigen Formen und die Kontraste der Körpertheile nur äusserlich, ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischer Idee nachmachte, brachte er ein sehr gleichgültig lassendes Skulpturwerk zu Stande. Die Vorwürfe, die ihm deshalb Cellini macht, sind aus dessen Selbstbiographie bekannt. — Adam und Eva, von Bandinelli um 1551 gearbeitet, im grossen Saale des

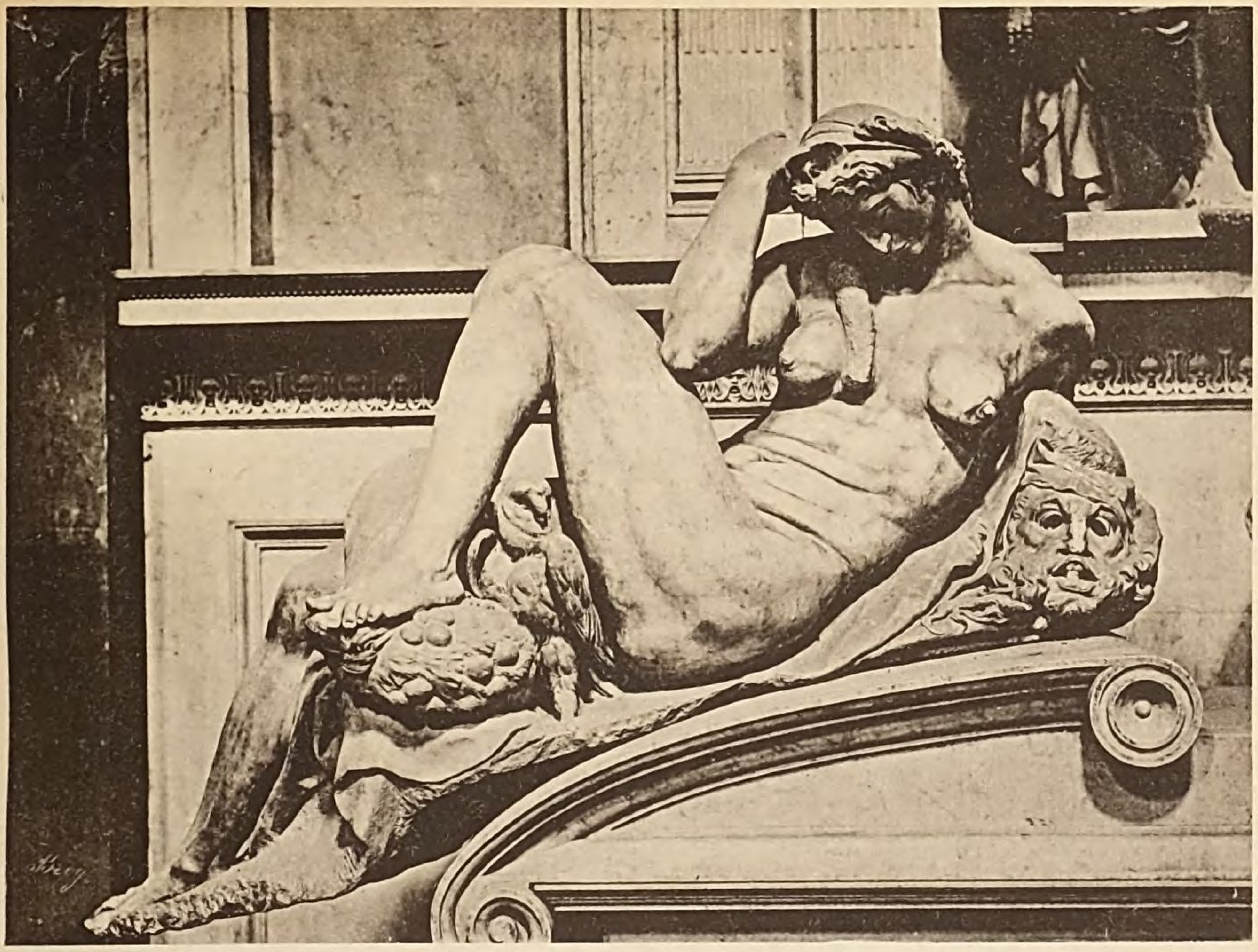

FIG. 26. MICHELANGELO. DIE NACHT.

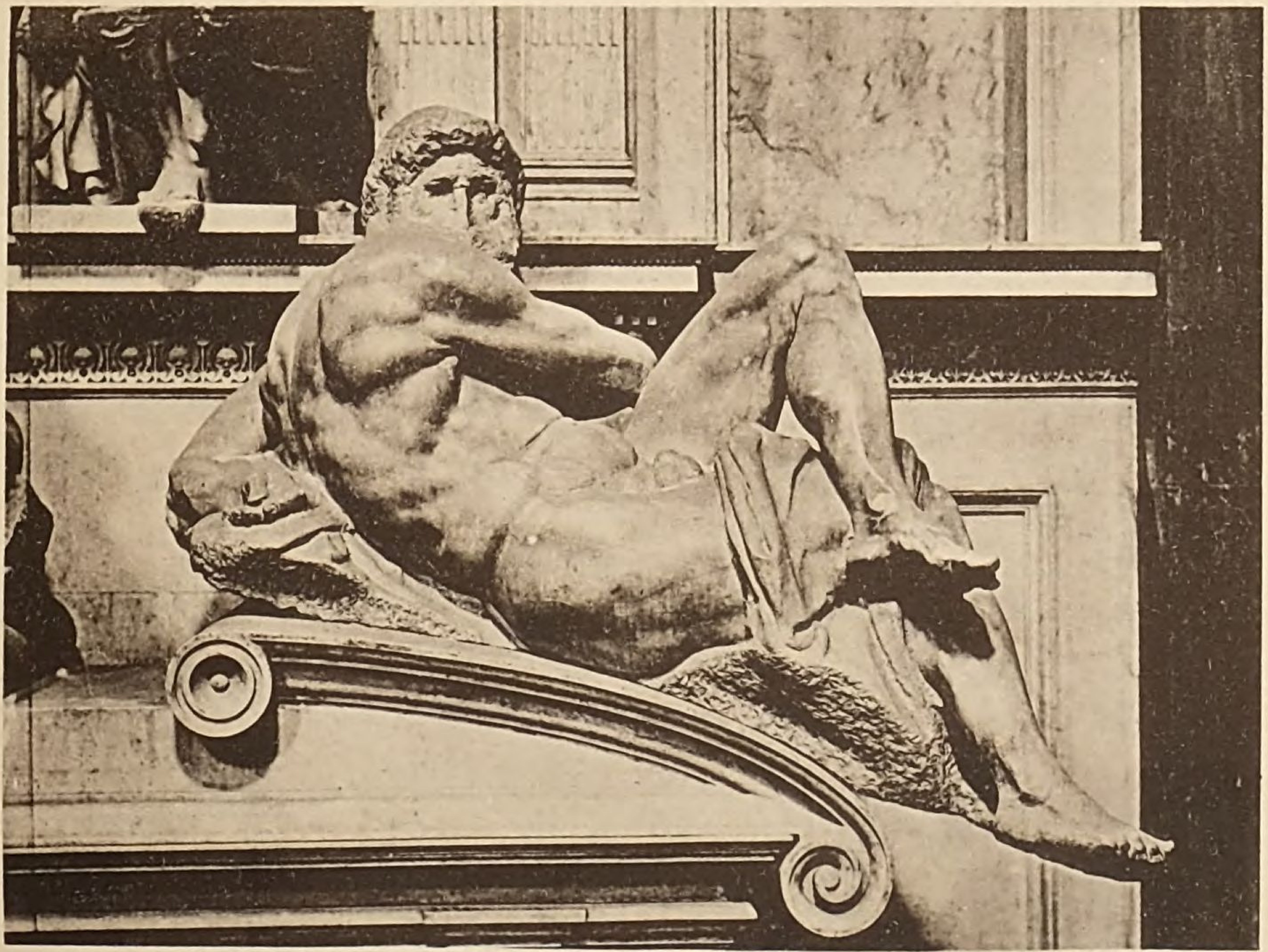

FIG. 27. MICHELANGELO. DER TAG.

Pal. vecchio aufgestellt, sind wenigstens einfache Aktfiguren. Die Porträtfiguren ebenda sind besser in den Köpfen, weniger gut in den Motiven der Bewegung. Dasselbe kann von der Statue des Giovanni Medici auf dem Platze S. Lorenzo gesagt werden. Eine Bacchusstatue im Pal. Pitti ist im Gedanken sehr gering. Die beiden Gruppen des Leichnams Christi mit Johannes in S. Croce, Cap. Baroncelli und mit Nicodemus in der Annunziata sind von schlechter Komposition, der Hauptumriss bildet ein rechtwinkeliges Dreieck mit unterer Hypothenuse und die Formen sind ganz inhaltslos. Kümmerlich ist der Gottvater im ersten Klosterhof von S. Croce. Etwas besser ist der Petrus im Dom. — Die römischen Arbeiten Bandinelli's, die Nebenfiguren an den Grabmälern Leo's X. und Clemens' VII., im Chor der Minerva zu Rom, sind nur mittelmässig.

Die Schüler und Gehilfen Michelangelo's werden von dem überwältigenden Ruhme des grossen Meisters fast erdrückt und scheinen kaum mehr beachtenswerth. Giov. Angelo Montorsoli (1498—1563) ist einer derselben. Er hatte den Michelangelo schon von dessen früheren Werken an begleitet und nachgeahmt, hatte die Deckenmalereien der Sistina in sich aufgenommen und wurde, von seiner Mitarbeit in der mediceischen Kapelle an, wo er die Figur des heil. Cosmas arbeitete und an den Porträtfiguren half, ein entschiedener Schüler Michelangelo's, wenn er auch früher von Anderen, von Andrea Sansovino und den Lombarden, Einflüsse erfahren hatte. Montorsoli hatte keinen selbstschöpferischen Trieb, er arbeitete ruhig sein Pensum in der einmal als meisterhaft erkannten Weise ab. Nach Genua berufen, wurde er als Bildhauer und Architekt ohngefähr das, was Perin del Vaga als Maler vorstellte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligthum der Doria, enthält eine grosse Anzahl seiner Skulpturwerke. Die Reminiscenzen an die Sistina machen sich in den Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände und auch in der Lage des Leichnams, in seiner Pietà im Chor, sehr bemerkbar. Diese und andere Skulpturen, zusammen mit der durch seine Gehilfen ausgeführten Stuckirung der Kuppel und des Chors, geben indess ein Ganzes, wie es selten einem Künstler vergönnt war auszuführen. Eine späte Arbeit Montorsoli's ist der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Hier sind die Statuen in den Nischen, der auferstandene Christus mit Maria und Johannes, noch gut; dagegen sind die Statuen an den Seitenthüren und an den Seiten des Altars, sowie sämmtliche Skulpturen der Rückseite des Altars öde und gleichgültig.

Raffaele da Montelupo, ein direkter Schüler Michelangelo's, arbeitete nach dem Modell des Meisters 1531 den heil. Damian in der Kapelle der Depositi in Florenz und in Rom, am Grabmale Julius' II. in S. Pietro in

vincoli, 1542—1543 die Statue des Propheten und der Sibylle. Von seinen eigenen Arbeiten ist die Grabstatue des Kardinals Rossi, in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz, als tüchtige und einfache Ausführung bemerkenswerth.

Der Lombarde Guglielmo della Porta († 1577) hat zwei unterschiedene Manieren. Die Werke seiner früheren lombardischen Zeit sind besonders zahlreich im Dome zu Genua vertreten und ohne besonderen Werth. Was in seiner späteren Zeit unter dem nahen Einflusse Michelangelo's entstanden, ist besser. So das berühmte Grabmal Paul's III. im Chor von St. Peter in Rom, von dem Fig. 28 eine Anschauung giebt; die sitzende Bronzestatue des Papstes, im freien Stile Michelangelo's ausgeführt, ist lebensvoll und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophage lehnenden Frauengestalten, allegorische Darstellungen der Gerechtigkeit und Klugheit, sind nach den Motiven der berühmten Figuren über den Sarkophagen der Mediceeischen Kapelle angeordnet und wenn sie diesen höchsten Meisterwerken im plastischen Liniengefühl nicht zu vergleichen sind, so übertreffen sie ihre Vorbilder jedenfalls von der Seite der sinnlichen Schönheit. Zwei ähnliche Statuen, ursprünglich zu demselben Grabmale gehörend, sind bei der Versetzung desselben in den grossen Saal des Pal. Farnese gekommen.

Der Bruder des vorigen Giacomo della Porta hat die Grabdenkmäler der Cap. Aldobrandini in der Minerva in Rom entworfen.

Giovanni dall' Opera, ein Schüler des Bandinelli in Florenz, hatte Antheil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. Gaddi in S. Maria novella. Von ihm ist gleichfalls die Figur der Baukunst an dem von Vasari komponirten Grabmal Michelangelo's in S. Croce. — Die Figur der Skulptur ist von Cioli, die der Malerei von Lorenzi.

Benvenuto Cellini (1500—1572), Florentiner, aus seiner Selbstbiographie als Kraftmensch, wüthender Nebenbuhler des Bandinelli und grosser Verehrer des Michelangelo bekannt, kommt zur Bildhauerei erst auf einem Umwege. Zu Anfang ist Cellini Goldschmied und als solcher, wie als Dekorator, ist er ganz unvergleichlich. Von seinen Bildhauerwerken im grossen Stil ist nur der bronzene Perseus unter der Loggia de' Lanzi in Florenz von Bedeutung. Die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerks und besonders der von ihm selbst besorgte Guss ist in seiner Lebensgeschichte höchst dramatisch geschildert. Von seinen in Frankreich für König Franz I. unternommenen Arbeiten ist nur wenig erhalten. Der silberne Mars für Fontainebleau ist verschwunden und seine Kolossalfigur des Königs blieb ein unvollendetes Modell. Nur das grosse Bronzerelief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre, ist vorhanden. Dasselbe ist fein in der Durchführung, aber ohne Freiheit und Leichtigkeit der Komposition, die Körperformen der Nymphe

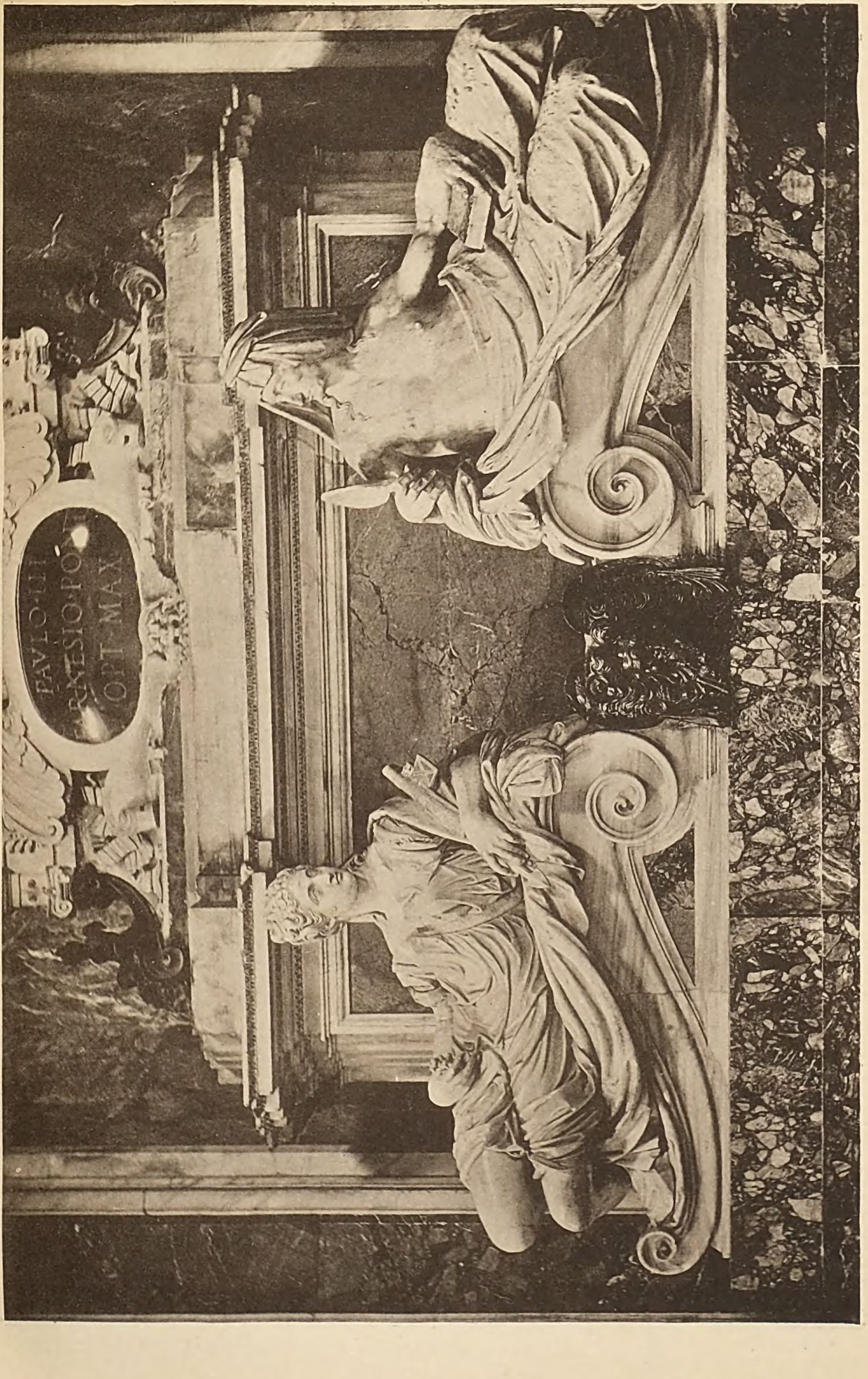

FIG. 28. DELLA PORTA. GRABMAL PAUL'S III.

sind etwas allgemein und inhaltslos, im Stile der Schule von Fontainebleau. Indess hat dies Bildwerk in Frankreich mit stilbestimmend auf die damalige Bildhauerei gewirkt.

Der erwähnte Perseus ist, wenn auch naturalistisch, doch zugleich energisch gebildet und giebt eine vortreffliche Silhouette, wie Fig. 29 zeigt. Man kann über diesen guten Eigenschaften der Hauptfigur, die wunderliche Verzwicktheit der Medusa unter ihren Füssen vergessen. Die Statuetten der Basis folgen dem schlechten Manierismus der römischen Malerschule.

Die kolossale Erzbüste Cosimo's I. in den Uffizien ist etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber sonst vortrefflich gearbeitet. Interessant ist in Cellini's Selbstbiographie zu lesen, wie er sich der Antike überlegen glaubt; aber diese selbstgefällige Meinung in Parallele gestellt zu den von ihm ausgeführten ungenügenden Restaurationen antiker Werke, wie des Ganymeds in den Uffizien, ist sehr bezeichnend für das hohe Selbstgefühl der Künstler dieser Zeit.

Bartolomeo Ammanati (1511—1592), ein anderer florentinischer Bildhauer, als Baumeister bedeutender, ist anfangs ein Schüler des Jac. Sansovino, geht später ganz in die Nachahmung Michelangelo's auf; aber im falschen Sinne des Bandinelli, nur äusserlich kopirend. Sein grosser Neptun am Brunnen auf Piazza del Granduca in Florenz, ist eine nicht besonders glückliche, schlecht motivirte Aktfigur. Die Tritonen am Postamente bilden eine undeutliche Gruppe. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind nur die Satyrn und Pane erträglich, zum Theil nach Motiven von der Decke der Sistina gebildet. Im Querschiff von S. Pietro in Montorio in Rom sind von ihm die Grabmäler zweier Nepoten des Papstes Julius' III., mit den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit, im Anschlusse an Michelangelo gebildet. Dasselbe gilt vom Mausoleum der Verwandten Gregor's XIII. im Campo Santo zu Pisa. In Padua ist von ihm ein Gigant, im Hofe des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Mantova Benavides, in den Eremitani zu Padua, verliert sich schon in prahlerische und langweilige Allegorie.

Vincenzo Danti (1530—1567) folgt in seiner Bronzegruppe, die Enthauptung des Täufers vorstellend, über der Südthür des Baptisteriums in Florenz, der römischen Malerschule in Gedanken und Formen. Seine Statue Papst Julius' III. beim Dom zu Perugia hat denselben Zug. Ueberdies verfällt er bereits in die gesuchtesten Allegorien. Seine Marmorgruppe eines Jünglings, der einen an Händen und Füssen gebundenen Alten aufheben und forttragen will, jetzt im Garten Boboli zu Florenz aufgestellt, ist ganz unverständlich. Es soll damit der Sieg der Redlichkeit über den Betrug dargestellt werden.

Die Schule von Venedig, unter dem Einflusse des Jacopo Sansovino, an einem grossen Werke, der figürlichen Ausschmückung der Biblioteca, zusammengehalten, bleibt noch längere Zeit unabhängig von den neuen Einflüssen. Die hier in der Spätzeit des Sansovino und unter seiner Theilnahme ausgeführten Figuren befinden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und am ersten Drittel der Seite gegen die Piazetta. Als ausführende Bildhauer werden Tommaso Lombardo, Girolamo Lombardi, Danese Cateneo und Alessandro Vittoria ausdrücklich genannt.

Der bedeutendste Schüler des Jac. Sansovino ist Girolamo Campagna und zeichnet sich durch eine naive Liebenswürdigkeit aus. In S. Giuliano zu Venedig ist von ihm ein Hochrelief, der Leichnam Christi mit zwei Engeln, von schöner, wenn auch nicht hoher Bildung. Die bronzene Hochaltargruppe in S. Giorgio maggiore zeigt eine würdige Bildung der Köpfe. Die Erfindung ist nicht besonders geistvoll, indem die vier Evangelisten eine Weltkugel tragen, auf welcher der Salvator mundi steht, aber dieser ist einfach und ganz grossartig und die Evangelisten von lebendiger Behandlung. Campagna's Einzelstatuen haben etwas von dem seelischen Ausdruck und dem Lebensgefühl der gleichzeitigen venetianischen Malerschule, und theilen auch den hier herrschenden Mangel an Liniengefühl. Die Bronzestatue des heiligen Marcus und des heiligen Franciscus, welche nach dem gekreuzigten Christus emporschauen, auf dem Hochaltar der Redentore, sind in diesem Sinne vortrefflich, zumal der Marcus mit seiner schmerzlichen Begeisterung. Der Crucifixus ist gut gebildet, aber nicht edel in der Andeutung des bereits eingetretenen Todes. In S. Tommaso neben dem Hochaltar, die Statuen des heiligen Petrus und Thomas mit würdigem Ausdruck. In S. Maria de' Miracoli, vor der Balustrade des Chors, die Statuen von S. Franciscus und S. Clara. Die Madonnenstatuen Campagna's erinnern zu sehr an Paolo Veronese's Auffassung und erreichen deshalb kein hohes Ideal. Diejenige in S. Salvatore ist besser, als eine andere, in S. Giorgio maggiore.

Danese Cattaneo scheint ausser Jac. Sansovino noch andere Florentiner gekannt zu haben, wenigstens haben die Statuen am Dogengrab Loredan (1572) bei äusserlicher Süssigkeit, zugleich die Affektation der Arbeiten eines Ammanati. — Die Porträtstatue des Grabmals ist besser und früher von Campagna. — Auch die Statuen des Danese am ersten Altar rechts in S. Anastasia zu Verona sind besser.

Campagna's und Danese's Antheil an den Reliefs der Antoniuskapelle im Santo zu Padua ist erwähnenswerth. Es scheint, dass der Zusammenhang des am Anfange des 16. Jahrhunderts begonnenen Werkes einen allzuschroffen Stilwechsel verhindert habe. Campagna zeigt sich hier, in der Erweckung

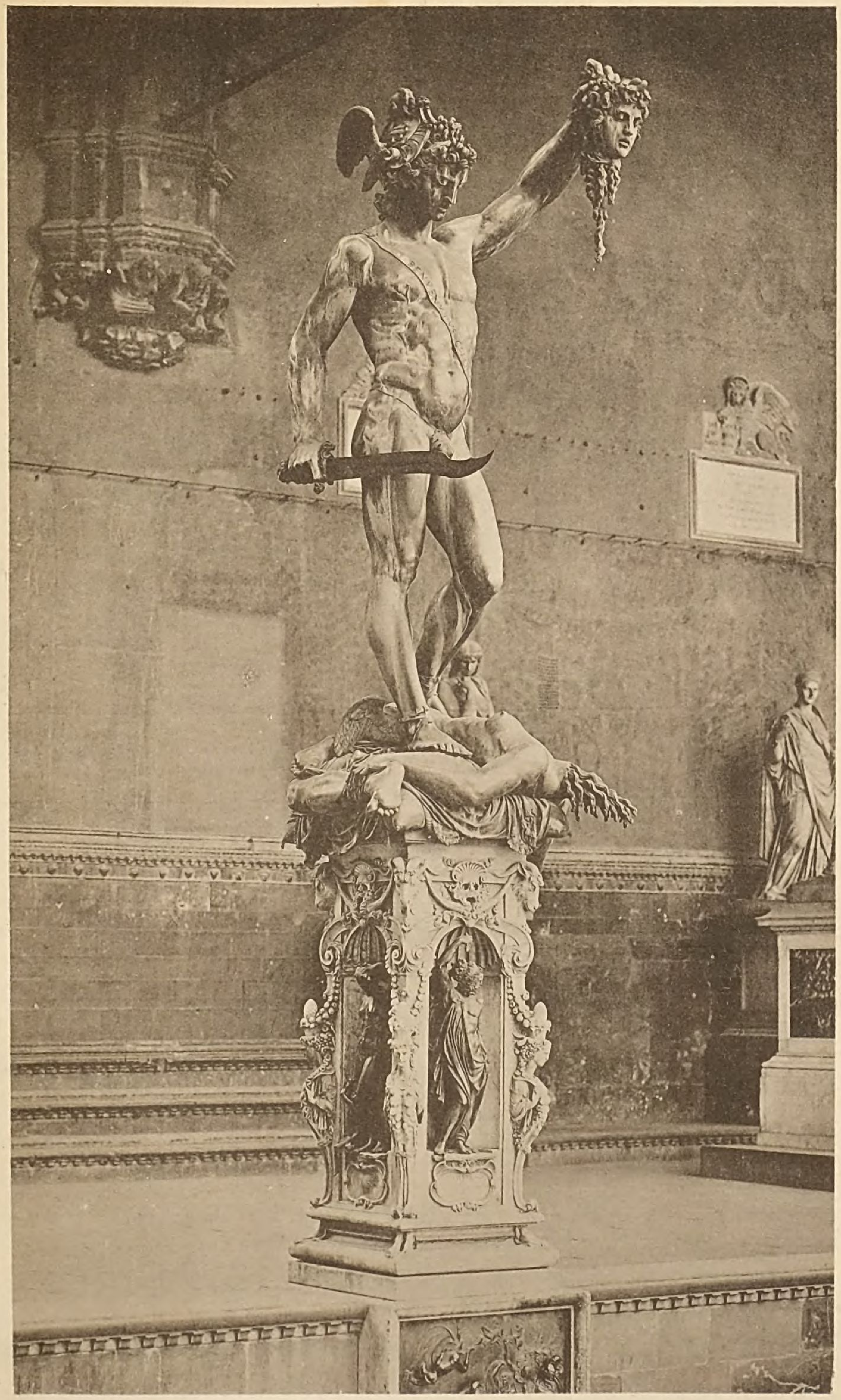

FIG. 29. CELLINI. PERSEUS.

des todten Jünglings, auf der Höhe Sansovino's. Auch Danese Cattaneo, wenn das ihm zugeschriebene achte Relief wirklich von ihm herrührt, ist hier besser als irgendwo anders.

Alessandro Vittoria († 1605) hat eine grosse Anzahl von meist schnell fertigen und seelenlosen Werken hinterlassen. Sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria giebt indess eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, im Giebel darüber eine Ruhmesgöttin und ist wohl sein Bestes. Auch die Statue des Propheten über der Hauptthür derselben Kirche ist schön und würdig. Seine Statue des heiligen Sebastian in S. Salvatore ist in der Bewegung gut, aber ohne höhere Weihe; das Pendant, der heilige Rochus ist geringer. Der heilige Hieronymus in den Frari ist sorgfältig in der Anatomie. Auch S. Catharina und Daniel auf dem Löwen, in S. Giulian, sind energisch in der Bildung. Geringer und manierirt sind seine Arbeiten im Dogenpalaste, Salla dell' Anticollegio, nämlich die Thürgiebel und Karyatiden an der Thür der Biblioteca. In S. Giovanni e Paolo Mehreres von ihm, in der Abbazia zwei grosse Apostelfiguren u. a.

Franc. Terilli, der Nachahmer des Vittoria, hat die Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken im Redentore mit Fleiss gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder eine grosse Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule. Seine Bronzestatuen des Moses und Paulus, an der Façade von S. Francesco della Vigna, die beiden Engel an dem Altar der ersten Kapelle links in derselben Kirche, sind schlechte Arbeiten. Nicht besser ist ein kolossaler Atlant oder Cyclop in der Biblioteca. Die Atlanten des Kamins in der Sala dell' Anticollegio sind etwas besser. Im Santo zu Padua sind noch eine grosse Menge seiner Arbeiten, das erwähnenswertheste davon ist der Christus auf dem Weihbecken.

Der Ausgang der venetianischen Schule wird durch Giulio dal Moro repräsentirt. Die Skulpturen der einen Thür in der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano sind noch leidlich gerathen. Die grossen Statuen des heiligen Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore sind sehr manierirt, ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon eine in derselben Kirche.

Prospero Clementi, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrhunderts thätig war, gehört zu den Nachahmern Michelangelo's. Sein Hauptwerk ist das Grabmal des Bischofs Ugo Rangoni im Dom zu Reggio. Die sitzende Statue, die beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleineren Reliefs der Tugenden am Untersatz verrathen schon das

Pathos, das die Schüler dem Michelangelo nachahmten. Am Pal. Ducale zu Modena, beim Portal, die Statuen des Lepidus und Hercules; letztere mit ungeschlachter Muskulatur. In der Crypta des Doms zu Parma ein Grabmal vom Jahre 1542 mit zwei sitzenden Tugenden. In S. Domenico zu Bologna, die Statue des heiligen Kriegers Proculus von ihm einfach und tüchtig gebildet.

Das beste der Schule sind ihre zahlreichen Porträtbüsten, mit grossartig freier Auffassung, wie die tizianischen Bildnisse. Mit dem 17. Jahrhundert tritt in der venetianischen Skulptur dieselbe Erschlaffung ein, wie ebendaselbst in der Malerei. Bis zum Eindringen des Bernini'schen Stils wird wenig Beachtenswerthes mehr geschaffen und auch diese Zeit hat wenig Gutes in Venedig hinterlassen.

In der neapolitanischen Schule ist das Beste, wie bei den Venetianern, die Büsten und Statuen der Grabmäler, von denen ein reicher Schatz vorhanden ist. Krieger und Staatsmänner in historisch echter Wiedergabe, wie dies der naturalistischen Schule besser als das Ideale erreichbar war.

Giovanni da Nola, der einheimischen Schule angehörend, bildet mit seinen späteren Arbeiten bereits den Uebergang zum Barock. In einem etwas flachen Naturalismus befangen, haben seine Arbeiten einen mehr dekorativen Werth. Die runde Kapelle der Caraccioli di Vico in S. Giov. a Carbonara zu Neapel mit ihren zahlreichen Statuen und Reliefs ist ein Denkmal der ganzen Schule. Von Giov. da Nola sind viele Grabmäler und ein gutes Relief der Grablegung in S. Maria delle Grazie. An den Grabmälern macht sich bereits eine gelehrte Allegorik breit. In Fig. 30 ist einer seiner reich komponirten Altäre aus S. Domenico maggiore dargestellt.

Girolamo Santa Croce, der Zeitgenosse und Nebenbuhler des Giov. da Nola in Neapel, ist im Stil von ihm kaum zu unterscheiden.

c) Malerei.

Wahrhaft entschieden epochemachend in der Malerei überhaupt, in dieser den Stil der Spätrenaissance begründend und denselben gleichzeitig durch den ganzen Verlauf der Epoche beherrschend, wirken die beiden grossen Meister Michelangelo und Correggio. Obgleich diese beiden Männer im Grunde genommen schroffe Gegensätze sind, so begründen sie doch gemeinschaftlich die grosse dekorative Gewölbmalerei der folgenden Jahrhunderte. Michelangelo geht achtlos an der reizenden Schönheit der Menschengestalt vorüber und bringt das Gewaltige, das geistig Dämonische in der Malerei, wie in seinen Skulpturen zur Erscheinung; dagegen ist Correggio der Maler der

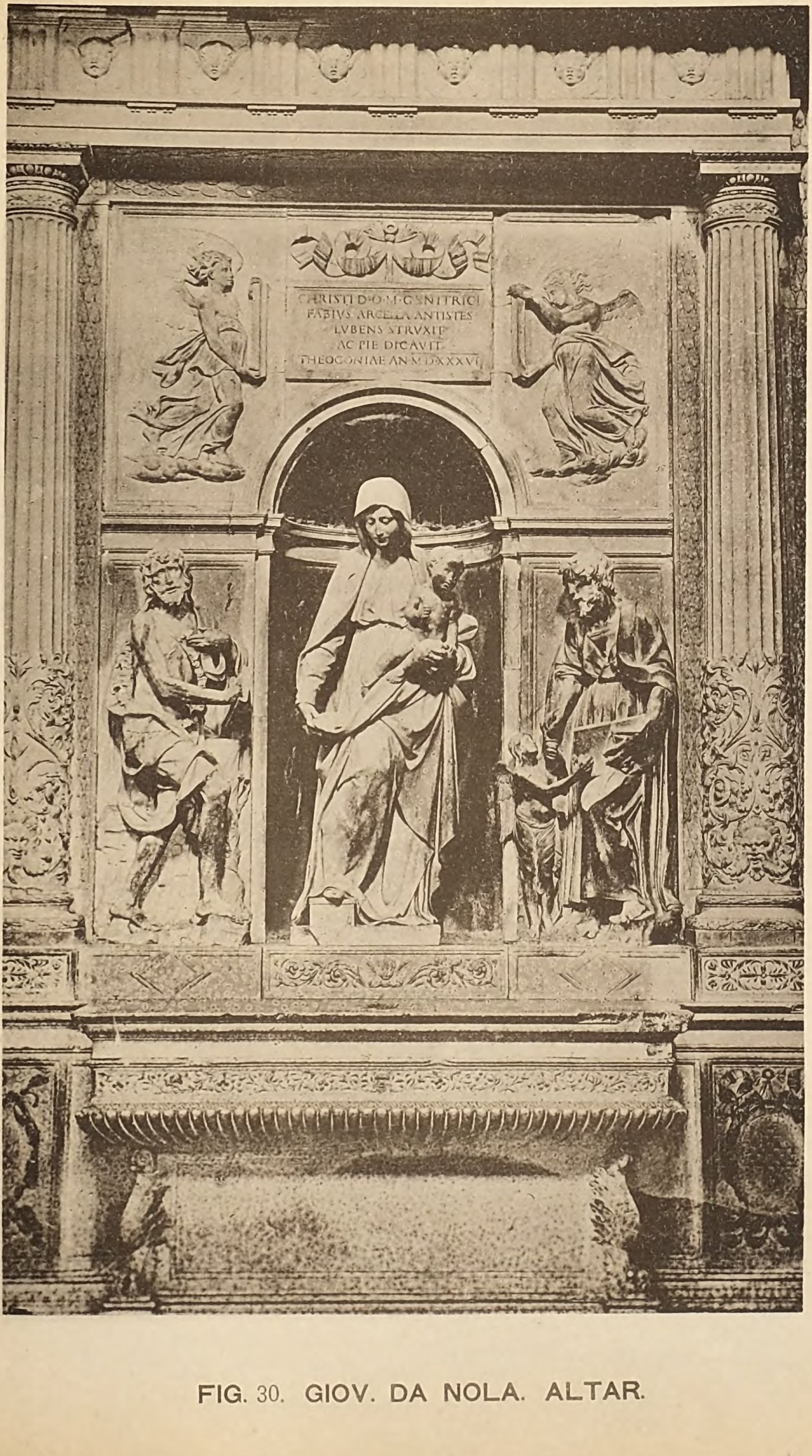

FIG. 30. GIOV. DA NOLA. ALTAR.

himmlischen Anmuth, der wogenden und lächelnden Grazie. Michelangelo ist, technisch genommen, kaum zu den Malern zu rechnen und will es auch gar nicht sein; während Correggio ein neues blühendes Kolorit erfindet und der Meister der durchsichtigen Schatten, magischen Reflexe und der silbernen Lichter wird. Das was beide Meister gemeinschaftlich haben, ist das Beiseitelassen des kirchlich Traditionellen, die reine unbeirrte Absicht auf die künstlerische Wirkung und vor Allem das grossartig Dekorative ihrer monumentalen Malereien, welches dem durch die architektonischen Raumbildungen geschaffenen Bedürfnisse in durchaus mustergültiger Weise begegnete.

Michelangelo Buonarroti (1474—1564) betrachtete sich selbst nicht als Maler, denn obgleich sein erster Lehrer in Florenz der Maler Domenico Ghirlandajo war, so leitete ihn sein Studium im Garten der Mediceer doch schon sehr früh auf die Ausübung der Skulptur. Eine Zeit vor seiner Berufung nach Rom durch Papst Julius II. schwankt Michelangelo zwischen Malerei und Skulptur, er malt eine Madonna, jetzt in der Gallerie der Uffizien in Florenz und im Jahre 1505, also am Beginn seiner künstlerischen Reife, unternimmt er im Wettstreit mit Lionardo den grossen Karton, die Kampfscenen aus der Schlacht bei Anghiari darstellend. Leider ist dies, sein erstes grosses malerisches Werk, bis auf dürftige Nachbildungen verloren gegangen. Baccio Bandinelli hat den Karton aus Neid zerschnitten.

In der Zeit seiner besten Schaffenskraft, etwa 1508—1511, wurde ihm, wie man sagt, durch die Intriguen Bramante's die Bemalung der Gewölbe der sixtinischen Kapelle im Vatikan aufgedrungen. Michelangelo wehrte sich gegen diesen Auftrag, der ihn von seinem grossen Gedanken, dem Grabmale für Julius II. abzog und weil er im handwerklichen der Malerei ohne jede Schulung war; aber schliesslich erwies sich dieser Kunstzweig doch sehr bequem für ihn, um die Welt von Ideen, die sein Inneres bewegte, rascher und vollständiger als es in der Skulptur möglich gewesen wäre, zum Ausdrucke zu bringen. In den Gewölbmalereien der Sistina zeigt sich Michelangelo zum ersten Male in seiner ganzen unabhängigen, das hergebracht Kirchliche, wie überhaupt die Gefühlsweise anderer Menschen ganz unbeachtet lassenden Künstlergrösse. Er bildet seine Gestalten mit hoher physischer Gewalt, geistig dämonisch, als Geschöpfe einer neuen Welt. Das Charakteristische beschränkt sich bei ihm nicht auf Einzelnes, sondern erstreckt sich auf die ganze Gattung. An dem Reiz der Menschengestalt ist ihm nichts gelegen, nur an dem Ausdrucke der Fähigkeit zu den höchsten Lebensäusserungen. Von dem Anmuthigen, Idyllischen, von dem mühelos Reizenden ist bei ihm keine Spur. Er wird in den Einzelbildungen sogar

willkürlich und unnatürlich, um sein Ideal, den höchsten Ausdruck des machtvollen, übermenschlichen Daseins zu erreichen.

Die Gewölbmalereien der Sistina werden im Ganzen, wie im Einzelnen, stets ein unerreichtes Muster bleiben. Man vergleiche das Uebersichtsblatt in Fig. 31. Bereits die Abstufung und Gliederung des Inhalts, es sind Scenen aus dem alten Testamente, ist eine denkwürdige Leistung. Die Geschichten, welche einen bestimmt abgegrenzten Raum verlangen, setzte er in die mittleren Felder des Gewölbspiegels. Die Einzelfiguren, Propheten und Sibyllen erhielten ihren Platz an den abwärts schwingenden Vouten. Die Gruppen der Vorfahren Christi kamen in die Gewölbe der Stichkappen über den Fenstern oder in die Lünetten, soweit dieselben von den Fenstern frei blieben. Auch die Funktion des Gewölbes, die latenten Kräfte der architektonischen Deckenbildung, kommen zum Ausdruck in den Kinderfiguren, welche die Throne der Einzelfiguren oder Inschrifttafeln stützen. An der Stelle, wo die Vouten mit dem Gewölbspiegel zusammenstossen, an den Punkten, wo nach ästhetischer Rechnung nichts mehr zu tragen ist, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in freiester und leichtester Stellung. Auch die Abstufung in der Farbe ist mit Meisterschaft durchgeführt. Die Figuren der Gewölbkappen über den Fenstern sind in Bronzefarbe, die Kinderfiguren an den Thronen der Sibyllen und Propheten in Steinfarbe, die Relieftafeln zwischen den Figuren an der Voute den Mittelbildern zunächst wieder in Bronzefarbe, die übrigen figürlichen Darstellungen in Naturfarbe gehalten. Durch diesen Aufbau in Farbe und Form ergiebt sich ein festes architektonisches Gerüst, wie es keine spätere Gewölbbemalung wieder erreicht hat.

Die Geschichten der Genesis in den Feldern des Gewölbspiegels sind ganz neue Motive. Die Schöpfung wird hier als eine Bewegung dargestellt. Die Belebung Adams ist das grösste Beispiel im Bereiche der Kunst, für das Anschaulichmachen eines übersinnlichen Vorgangs. Der Gedanke, dass Gottvater, von einer Heerschaar göttlicher Einzelkräfte umschwebt, den Funken des Lebens aus seinem Zeigefinger in den Zeigefinger Adam's hinüberströmen lässt, ist ganz unvergleichlich genial. Die Propheten und Sibyllen sind übermenschliche Gestalten, welche in dieser Höhe des Ausdrucks nicht wieder erreicht sind.

Etwa zwei Jahrzehnte später, um 1529, versuchte sich Michelangelo wieder an einem Tafelbilde und malte eine Leda in Tempera für den Herzog von Ferrara, sie wurde aber nach Frankreich an Franz I. geschickt.

Erst 1534—1541, unter Papst Paul III., malte Michelangelo an der Hinterwand der Cap. Sistina das jüngste Gericht, ebenso wie die Deckenbilder in

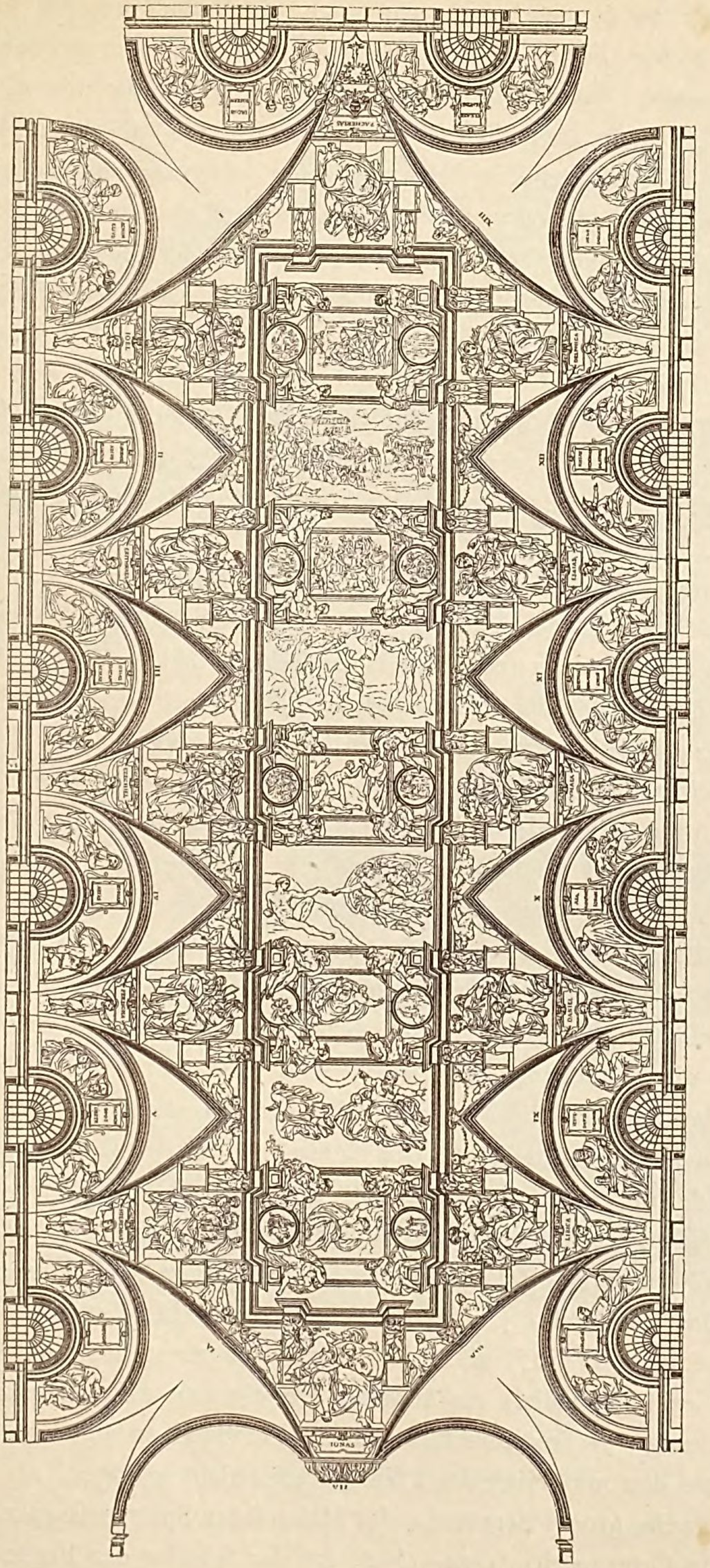

Fig. 31. Uebersicht der Decke aus der Sistina.

Fresko. Aber in diesem Falle rächte sich die Verachtung der kirchlichen Tradition. Keine Glorie, keine bevorzugte Bildung scheidet die Seeligen und die Verdammten. Der Weltenrichter, Christus selbst, ist mit den Mitteln Michelangelo's nicht darstellbar; es fehlt der Nimbus, die Architektonik der umgebenden Figurenkreise, welche mit ihrer stillen Anbetung das Höchste im Mittelpunkte ihrer Kreise suchen lassen. Doch als Studium des Nackten, als erschöpfende Wiedergabe aller Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung und Gruppirung der menschlichen Gestalt im Zustande des Schwebens ist das Werk ein Vorbild alles malerischen Könnens. Poetische Gedanken sind deshalb nicht ausgeschlossen und über das rein plastische Denken vergessen. Das Emporschweben und Lebendigwerden der Seligen ist ergreifend dargestellt, ebenso das Abwärtsstürzen der von bösen Geistern gedrängten Verdammten. Einzelmotive von tiefster Empfindung kann man in Menge auffinden (vergl. Fig. 32).

Die zwei grossen späteren Wandfresken Michelangelo's in der Cap. Paolina in Rom, in den Jahren 1549—1550 ausgeführt, die Kreuzigung Petri und die Bekehrung Pauli darstellend, sind durch einen Brand entstellt; doch enthält das letztere Bild in dem erscheinenden Christus und dem gestürzten Paulus zwei der vortrefflichsten Motive.

Nur eines der Staffeleibilder des Michelangelo ist erhalten, das schon erwähnte frühe Rundbild der heiligen Familie, jetzt in der Tribuna der Uffizien, aber es ist wenig befriedigend. In der Brera zu Mailand befindet sich die Tuschzeichnung des sogenannten Götterschiessens «il bersaglio de' Dei», dieselbe war in Rafael's Besitze und wurde von einem seiner Schüler im Spiegelbilde in Fresko ausgeführt, jetzt im Pal. Borghese zu Rom.

Michelangelo liess von seinen Schülern unter seiner Aufsicht Bilder malen; so die Erweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo, jetzt in London; dann ein auf die Mauer gemaltes Oelbild, die Geisselung Christi in S. Pietro in montorio in Rom. Die Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in Trinità de Monti zu Rom wird wohl sicher zu diesen Bildern gehören.

Obgleich Michelangelo in der Malerei keinen direkten Schüler hatte, so ist seine Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfolger doch von zwingender Gewalt. Das durch ihn einmal Erreichte konnte nicht wieder aufgegeben werden, wenn auch die Kraft seiner Nachfolger meist nicht ausreichte, um die durch seine Genialität ins Masslose gesteigerten Ansprüche zu erfüllen. Die Verachtung des Traditionellen und das Genügen an eigener persönlicher Kraft konnte den minderbegabten Nachfolgern nicht gelingen.

Der zweite grosse Begründer der Malerei der Spätrenaissance, Antonio Allegri da Correggio (1494—1534), ist der Schüler des Franc. Mantegna

Fig. 32. Das jüngste Gericht. Wandbild in der Sistina.

und des Bianchi Ferrara. Das eigentliche Wesen seines Stils bleibt länger als fünfzig Jahre ohne Nachfolge; aber von den Caracci's ab wird er das bewunderte Vorbild und noch die eigenste Malerei des 18. Jahrhunderts gehört im Prinzip seiner Schule an. Correggio erschafft eine neue Welt schwebender, wogender Gestalten mit göttlichem Lächeln. Seine ausserordentliche Kunst in der Verkürzung und der Perspektive der Körper giebt ihm die Fähigkeit, die kühnsten Stellungen leicht und überzeugend wieder zu geben. Schon mit zwanzig Jahren war er im Vollbesitz seines Könnens. Im Kolorit ist Correggio ganz originell, er hat hierin keinen eigentlichen Meister und durchläuft in seinem kurzen Leben den ganzen Kreis der Kunst. Man muss vor der Menge seiner Schöpfungen erstaunen, umsomehr als er allein arbeitete, nicht von einer Schaar geschickter Schüler unterstützt. Seine Palette hat die silbernen Lichter, die durchsichtigen Schatten und magischen Reflexe, er ist ein Meister im Helldunkel und gewinnt daraus eine ganz neue Farbenharmonie und überraschende Wirkung. Wie Michelangelo, lässt auch Correggio das kirchlich Traditionelle bei Seite, aber sein Streben geht nicht auf das Gewaltige, sondern auf sinnliche Anmuth; und in dieser Besonderheit kommt ihm ebenfalls der Vorzug zu, dämonisch zu wirken. Das Neue seines Stils besteht in der Beweglichkeit seiner Gestalten und noch mehr in der meisterhaften Wiedergabe der Untenansichten und der hierdurch bedingten Verkürzungen. Seine mit diesen Mitteln in realistischer Auffassung gemalten Glorien sind die ersten ihrer Art und finden später eine endlose Nachfolge.

Alle diese besonderen Eigenschaften des Meisters äussern sich in seinen Fresken und speciell in seinen Kuppelbildern. Hierin hat er nur einen Vorgänger, den Melozzo da Forli, in der Halbkuppel des Chors von S. S. Apostoli in Rom.

Die Kuppel in S. Giovanni in Parma malte Correggio 1520—1524 in einer den ganzen Raum füllenden Gesammt-Komposition als erstes Beispiel einer solchen Anordnung. Christus mit einer Glorie, umgeben von den Aposteln in Wolken, als eine Vision des Johannes (Fig. 33 giebt die Apostelgruppe). Die Idee der vollständig durchgeführten Untenansicht fand sofort den grössten Beifall und wurde als höchste Leistung der Malerei gefeiert.

In der Kuppel des Doms zu Parma, in den Jahren 1526—1530 ausgeführt, gab Correggio die Himmelfahrt der Maria. Besonders in der Komposition der Mittelgruppe dieser zweiten Kuppel, in der im Fluge emporgetragenen Madonna, sowie in den von überwältigend leidenschaftlicher Bewegung durchflutheten Engelchören, kommen die Stileigenheiten des Meisters, seine

mit überzeugender Wahrheit gezeichneten Verkürzungen und die farbenprächtige Holdseligkeit seiner lächelnden Köpfe in packender Weise zum Ausdruck.

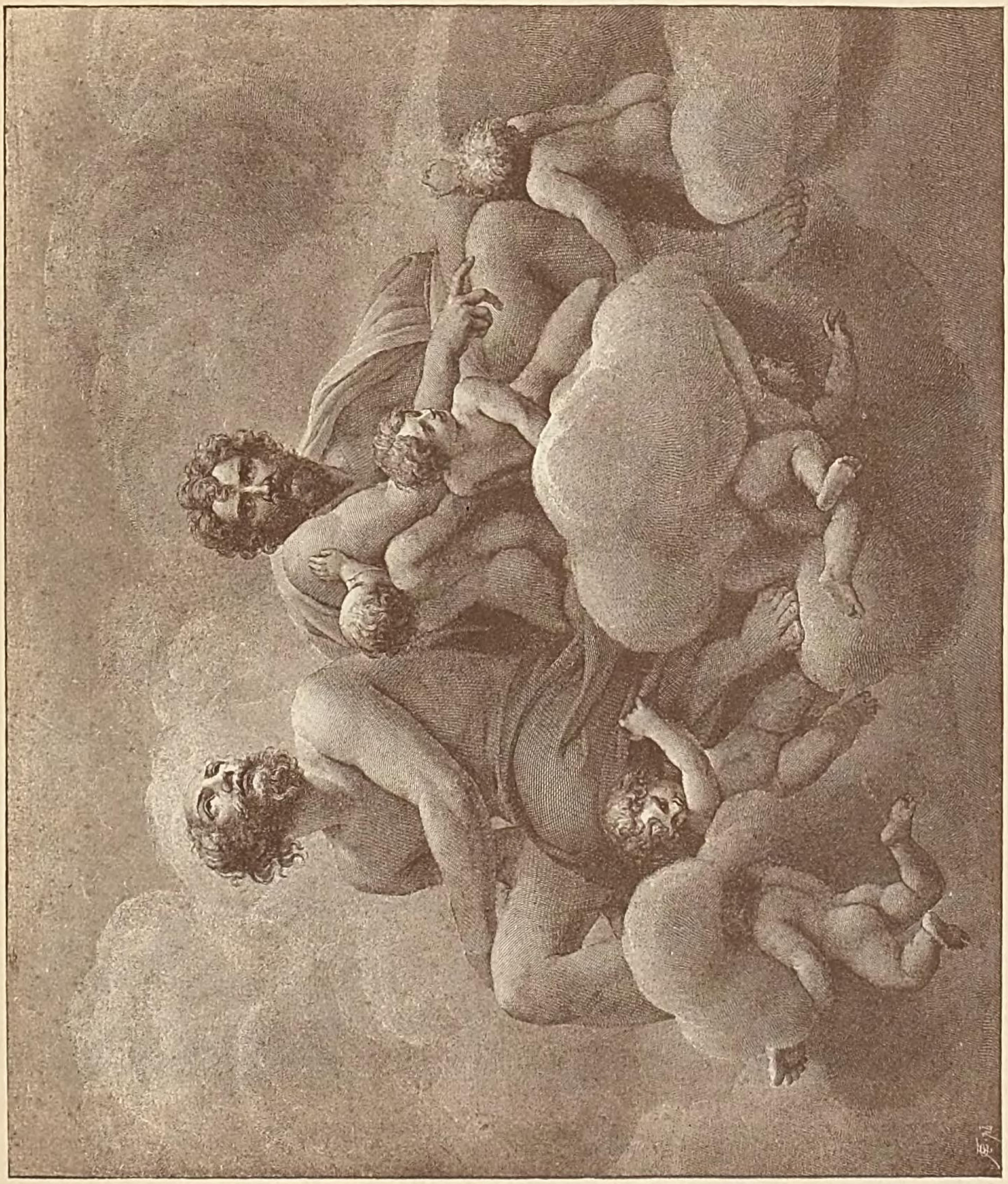

Fig. 33. Correggio-Apostelgruppe aus der Kuppel in S. Giovanni.

Seine bekannten Deckenfresken, in einem Gemache des früheren Nonnenklosters S. Paola in Parma, sind besonders viel nachgeahmt. Das Gewölbe ist als eine Weinlaube aufgefasst und in runden Durchblicken sieht man die berühmten Putten. Vor diesem Reichthum und jugendlichem Leben

vergisst man gern die berechtigte architektonische Kritik. Noch befindet sich in der Annunziata der Rest einer Freskolünette, die Verkündigung darstellend, welche ebenfalls auf die Späteren von Einfluss geworden ist. Correggio's meisterhaft gemalter, vom Adler emporgetragener Ganymed, befindet sich jetzt an der Decke eines Saals der Gallerie von Modena.

Fig. 34. Correggio. Vermählung der heil. Katharina.

Die Staffeleibilder Correggio's kommen als stilbestimmend weniger in Betracht, sie sind über die Gallerien Europas verstreut. Im Louvre sind ein paar vorzügliche Bilder; die Nymphe Antiope und die mystische Vermählung der heiligen Katharina (Fig. 34). Im ersteren Bilde liegt die Nymphe schlafend auf einer blauen Draperie und wird von Jupiter in Gestalt eines Satyr's überrascht. Zu Füssen der Antiope schläft Amor, als Hinter-

grund dient eine reiche Waldlandschaft; besonders ist die Figur der Nymphe von vollendeter Zeichnung, auch im Anatomischen. Auf dem zweiten Bilde sitzt das Christuskind auf den Knieen der Madonna und steckt, von ihr unterstützt, den Ring auf den Finger der sehr jugendlich dargestellten heiligen Katharina. Die verschiedenen vereinigten Hände in der Mitte des Bildes sind von wunderbarer Malerei. Hinter der entzückten Heiligen steht ein heiliger Sebastian, der die Pfeile als Attribute seines Märtyrerthums in der Hand hält. Im Hintergrund sieht man im kleinen Massstabe und auch in der Farbe nebensächlich behandelt, um alles Interesse auf den Vordergrund zu konzentriren, die Martyrien der Heiligen.

Die direkte Schule des Correggio hat den Leistungen des Meisters in der Monumentmalerei nichts Wesentliches hinzuzufügen. Erst bedeutend später kommen die wahren Nachfolger und Weiterbildner seines Stils zur Wirksamkeit.

Francesco Mazzola in Parma (1503—1540), genannt il Parmegianino, ist ein früher Nachahmer des Correggio. Er übertreibt die Grazie des Vorgängers in manieristischer, aber doch talentvoller und geistreicher Weise. Die eleganten Figuren, die koquetten Stellungen und gesenkten Köpfe, dann die Handbewegungen, die dünnen Finger, die feinen Ovals der Gesichter mit lächelndem Munde und Augen mit Seitenblicken, alles dies ist reizend bei Mazzola. Von ihm eine heilige Familie im Louvre.

Ein anderer oberitalienischer Maler Gaudenzio Ferrari (1484—1549), entweder ein Schüler Lionardo da Vinci's, oder doch von ihm abhängig, findet für sich den Uebergang zur Spätrenaissance durch seine bisweilen grossartige, öfters phantastische Darstellungsweise. Im Dom zu Novara, in S. Christofero und S. Paolo zu Vercelli, dann in der Cap. del sacro monte in Varallo befinden sich von ihm Fresken und Tafelbilder, welche im letzteren Falle nur die Ergänzung zu bemalten plastischen Gruppen bilden. Ausserdem sind von ihm gemalt: Fresken in der Minoritenkirche zu Varallo und in der Kirche von Saronno bei Mailand die Fresken der Kuppel. Die Fresken in der Brera in Mailand, aus dem Leben der Maria, sind mit einem angeborenen Naturalismus gemalt und deshalb verfehlt hier der Meister den von ihm mit aller Kraft angestrebten grossen Stil. Die Geisselung, in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes von S. M. della Grazie zu Mailand, ist sein letztes Fresko vom Jahre 1542. Dasselbe ist vorzüglich gelungen, während noch spätere Temperabilder im Dom zu Como eine missverstandene Charakteristik zeigen. Ein allegorisches Bild von ihm, in der Gal. Sciarra zu Rom, hat eine ungeschickt phantastische Landschaft.

Mit den Nachfolgern Gaudenzio's: Bernardino Lanini, Lomazzo, Figino und Andrea Solario, des letzteren Schüler, beginnen die von überirdischer

Sehnsucht oder heiligem Schmerz bewegten Engelcharaktere, welche später eine grosse Wichtigkeit in der Kunst erhalten sollten.

In der venetianischen Malerschule äussert sich die Umbildung der Spätzeit in einer besonderen Weise. Sebastiano del Piombo (1485—1547), anfangs der Schüler Giorgione's und später Michelangelo's, ist schon oben als solcher erwähnt, aber ein erster Venetianer der neuen Richtung ist Jacopo Tintoretto (eigentlich Robusti, 1512—1594), der frühere Schüler Tizian's. — Tintoretto studirte Michelangelo und schuf nach dessem Vorbilde eine mächtig bewegte dramatische Historienmalerei, an der es in Venedig bis dahin fehlte. Er hat kolossale Flächen mit seinen Bildern bedeckt, huldigt also ebenfalls, wie die römischen Manieristen, der jetzt überall auftretenden Schnellmalerei. Allein in der Scuola di S. Rocca zu Venedig befinden sich von ihm 56 Bilder, zum Theil allergrössten Formats. Seine Darstellungsweise ist absichtlich naturalistisch, in den Nebenfiguren verschmäht er nicht die gemeinsten Züge der Wirklichkeit.

Die Monumentalmalerei Venedig's folgt, etwa um 1560, auf längere Zeit seiner Manier und der Peruginer Antonio Vascibracci, genannt l'Aliense, malte in diesem Stil zehn grosse Geschichten des neuen Testaments an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro de' Cassinensi in Perugia.

Der grosse Paolo Veronese (eigentlich Caliari, 1528—1588) fasst den neuaufkommenden venetianischen Naturalismus von einer anderen Seite und bringt es zu Leistungen, welche in ihrer Art ein Höchstes in der Malerei darstellen. Er ist der weitläufige Erzähler, er will ebenfalls die historischen Fesseln abschüttelnd, den höchsten Prunk der Erde, eine in ungehemmten Jubel geniessende Menschheit darstellen und dies gelingt ihm wie keinem anderen. In seinem Kolorit ist Paolo einer der ersten Maler der Welt. Seine glänzenden, etwas theatralisch pomphaften Gastmähler sind seine weitberühmten Hauptleistungen; dass er diese Bilder für Klosterrefektorien und nicht für fürstliche Speisesäle malen musste, war ihm keine Schranke für seine lebensfrohen Erfindungen.

Die Hochzeit zu Cana, jetzt im Louvre, in den Jahren 1562—1563 gemalt, ist eins dieser grossen Gastmahlbilder, von vortrefflicher Komposition und unübertrefflich harmonischem Kolorit. Das etwas dekorative Genre Paolo's in seiner Unbekümmertheit um historische Richtigkeit, mit seiner Vorliebe für Glanz und Pracht, giebt dies Meisterwerk ganz wieder. Der biblische Vorgang ist in die vornehmen venetianischen Kreise verlegt, in einem Marmorpalast, und die Gesellschaft besteht aus Personen wie sie Tizian und Paris Bordone gemalt haben. Der kirchliche Gedanke leidet unter dieser Schaustellung aller weltlichen Pracht, auch der Vorgang, das Wunder selbst,

erscheint überflüssig in diesem reichem Palaste, in dem kein Mangel an Wein glaubhaft zu machen ist. Das Bild war ursprünglich für das Kloster S. Giorgio maggiore gemalt. Die Figuren der meisten Tischgäste sind Portraits der hohen Persönlichkeiten der Zeit; Karl V. mit seiner Gemahlin, Franz I., Vittoria Colonna und unter den Musikern Tizian, Tintoretto und Paolo selbst.

Ein ebenso grosses Bild Paolo's, jetzt im Louvre, ist das Gastmahl bei dem Pharisäer. Christus sitzt am Ende der Tafel und die heil. Magdalena salbt seine Füsse, an zwei Tischen sitzen die Apostel und die Familie des Simon mit ihren Freunden. Der Raum stellt eine runde Halle vor und zwischen den Säulen sieht man auf reiche Bauwerke hinaus. Die ganze Scene ist wieder durchaus venetianisch, einzelne Figuren von grossartiger Lebenswahrheit (Fig. 35).

«Jupiter die Verbrechen strafend», ebenfalls im Louvre, ein Deckenbild des Paolo Veronese, ehemals in der Kammer des Raths der Zehn zu Venedig, zeigt den Künstler von einer neuen Seite. Er hat sich hier in den Verkürzungen versucht. Jupiter schleudert seine Blitze gegen die Verbrechen der Erde, über ihm ein Genius mit einem Buche, in dem die Beschlüsse der ewigen Gerechtigkeit vorgezeichnet sind. Dieser peitscht die Verbrechen, welche sich abwärts stürzen. Paolo soll das Bild gemalt haben, als er in Rom die Werke Michelangelo's gesehen hatte. Wenigstens ist hier die Allegorie verständlich und die Verbrechen nicht hässlich gebildet.

«Christus zwischen Schächern», im Louvre, ein kleines Staffeleibild Paolo's, hat alle Eigenschaften einer monumentalen Malerei. Die Komposition unsymmetrisch nach links hinüber geschoben, lässt Christus und die Schächer im Profil sehen. Am Fusse des Kreuzes, die Gruppe der heil. Frauen und St. Johannes schmerzlich bewegt. Ein Henker, im Rücken gesehen, stützt die Hand auf den Hals eines Pferdes und in der Ferne unter einem Gewitterhimmel sieht man die Silhouette Jerusalems.

«Christus in Emaus», im Louvre, zeigt Christus zwischen den beiden Jüngern am Tische sitzend. Die Zuschauer sind Porträts aus Paolo's Familie. Im Hintergrunde eine grosse Marmorarchitektur mit einem blauen Himmel. Das Ganze ist von einer eignen vornehmen Anmuth und mit dem bekannten reichen Kolorit des Meisters ausgestattet.

Auch Paolo Veronese fand bis spät in die Barockzeit hinein eine zahlreiche Nachfolge.

Luca Cambiaso in Genua (1527—1580 oder 1585) erreichte selbstständig etwas Aehnliches, wie die spätvenetianische Schule, er hat denselben vornehmen Idealismus. In den genuesischen Palästen und in S. Matteo in Genua, dann im Pal. Borghese zu Rom hat er werthvolle Malereien, mythologischen

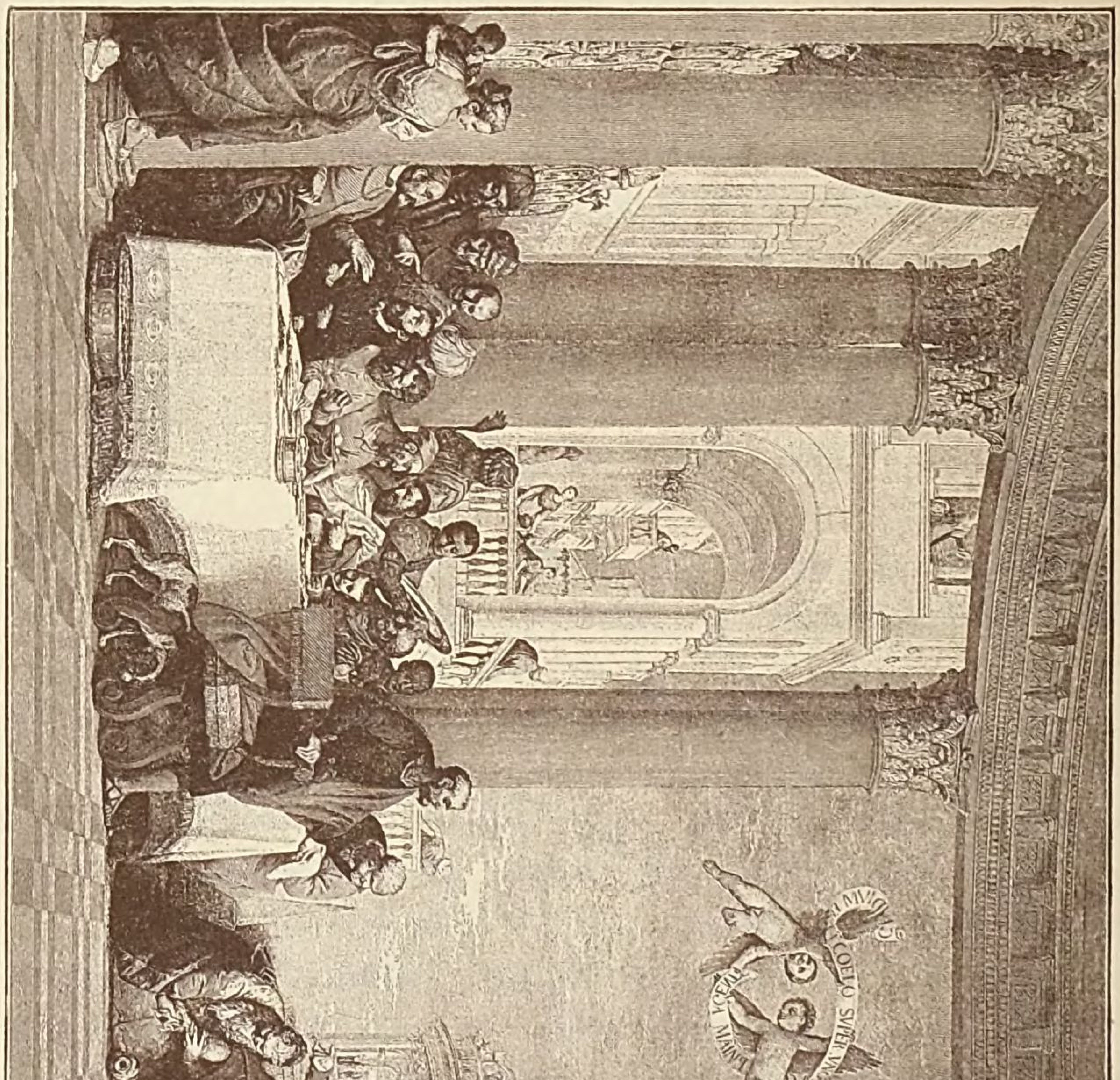

Fig. 35. Paolo Veronese. Gastmahl beim Pharisäer.

wie dekorativen Inhalts geliefert und überragt seine Schulgenossen um ein Beträchtliches.

Ein allgemeiner Zug der Zeit ist die überall beginnende Schnellmalerei. Die Wünsche der Auftraggeber, ihre Anforderungen in Bezug auf Umfang und grossen Stil der Bilder, wuchsen ins Ungeheure. Was nur einmal ein Titane, wie Michelangelo, in der Sistina geleistet hatte, das wurde zur gewöhnlichen Forderung des Tages und die Maler mussten sich darauf einrichten. Grosse Effekte, kunstvolle Darstellung der Bewegungen und Verkürzungen wurden von jedem Maler verlangt. Eine Zeit lang wollte man nur Gegenstücke zum jüngsten Gericht Michelangelo's haben und die hierzu nicht befähigten Nachfolger lieferten unmögliche Gewimmel von Figuren, ohne räumlich denkbare Existenz. Die mehr oder minder talentvollen Maler dieser Zeit richteten sich, um dem Geschmacke des Publikums zu genügen, mindestens auf die Aeusserlichkeiten Michelangelo's ein, auf das, was schnell und billig zu leisten war und den grossen Haufen bestach.

Giorgio Vasari (1512—1574), der tüchtige Baumeister und Biograph, war auch ein solcher Schnellmaler und verstand sich sehr gut auf den Modegeschmack. Seine Fresken in der Sala regia des Vatikans, das Gastmahl des Ahasverus in der Akademie zu Arezzo, das Abendmahl in der Cap. dell Sagramento in S. Croce zu Florenz, zeugen immer noch von grosser Begabung. Ein Staffeleibild von ihm im Louvre, «der englische Gruss», ist ganz in michelangelesker Weise gemalt.

Die wahren Schnellmaler und Maler-Entrepreneure sind aber die Brüder Zuccaro, Taddeo (1529—1566) und Federigo (1536—1602), aber trotzdem von grossem Talent und die Hauptmeister der Monumentalmalerei dieser Zeit. Sie vollführen grosse Arbeiten; so die Darstellungen der Zeitgeschichte im vorderen Saale des Pal. Farnese in Rom, die Bilder der Sala regia im Vatikan, die Bilder aus der farnesischen Hausgeschichte in den Hauptsälen des Schlosses Caprarola u. a. Bei ihrer Schaffenshast haben sie keine Zeit mehr, sich um eine gewissenhafte Formgebung zu kümmern und in der Idee verlieren sie sich in unergründliche, weil aus der Litteratur gezogene Allegorien, wie in der Casa Bartholdy in Rom und in der Domkuppel zu Florenz.

Der Cavalière d'Arpino (eigentlich Giuseppe Cesari, 1560—1640) ist ebenfalls einer der grossen Maler-Entrepreneure. Er gehört noch nicht in den Barockstil, aber er ist Manierist wegen seiner seelenlosen allgemeinen Schönheit. Arpino hat sehr viel ausgeführt. Die Malereien in der Cap. Olgiati in S. Prassede zu Rom und die Zwickelbilder der Cap. Paul's V. in S. Maria maggiore gehören zu seinen besten.

Von den Zeitgenossen der Zuccaro und des d'Arpino sind dann, hauptsächlich in Rom, eine unglaubliche Menge von Freskobildern zur Ausführung gekommen.

Federigo Baroccio aus Urbino (1528—1612) ist ein damals einsamer Vertreter des Stils Correggio's. Später schloss sich die neuflorentinische Schule in der Hauptsache an diesen Meister an.

Pelegrino Tibaldi von Bologna (1527—1591), Baumeister und Maler, bildet den Uebergang aus dieser Epoche zu den Caracci's. Seine Fresken im unteren Saal der Universität zu Bologna, mit den vortrefflichen nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, dann sein grosses Fresko in S. Giacomo maggiore, Cap. im rechten Querschiff, enthalten grossartige Gedanken. Noch ein Fresko von ihm ist das Deckenbild in der Remigius-Cap. zu S. Luigi de' Francesi zu Rom.

d) Dekoration.

Für die malerische Dekoration im grossen Sinne hatte Michelangelo durch seine Malereien an der Decke der Sistina ein unübertreffliches Vorbild geschaffen. Er selbst zog immerhin noch für das Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kassettirung vor; aber später wurde die Gewölbmalerei zu einem Triumph der Spätrenaissance. In der speciell dekorativen Malerei wurde das rein malerische System der Loggien des Rafael verlassen. Der von der Antike, von der Nachahmung der Titusthermen abhängige Stil der Grottesken, macht nun einer anderen Art zu verzieren Platz. Der Rahmen wird für sich mit bedeutenden malerischen und plastischen Zuthaten ausgebildet und erscheint gewissermassen als ein selbstständiger Organismus. Den architektonischen Einschluss des Mittelfeldes bildet in der Regel die neuerfundene Cartousche; vielleicht nur aus dem Rahmprofil hervorgegangen, das man sich mit Bändern belegt gedacht hatte, deren freie Enden sich biegen und aufrollen (vergl. Fig. 36). Für den Inhalt des Mittelfeldes wird dann als Ausfüllung ein mit der Ornamentik des Rahmens kontrastirender Gegenstand gewählt. Die Behandlung der Ornamentfelder wird damit im Einzelnen reicher und komplizirter, zugleich wird das früher überwuchernde vegetabilische Element durch die Cartousche und ihre figürlichen Beigaben in den Hintergrund gedrängt. Die jetzt öfter in Marmor und Stucko, als in malerischer Technik gebildeten Dekorationen müssen sich mehr als früher den baulichen Gesammteffekten unterordnen und verlieren an Selbstständigkeit. Hauptsächlich verschmilzt jetzt die dekorative Möblirung der Kirchen mit Altären, Kanzeln, Grabmälern u. s. w. harmonischer mit der Stileinheit des Bauwerks.

An den Monumenten selbst und besonders deutlich an den Arbeiten der Kunststecher machen sich die geschilderten Veränderungen des Stils bemerkbar. Antonio Fantuzzi von Trient (1508—1550) folgt in seinen Stichen dem Stile Rosso's und Primaticcio's. Primaticcio selbst (1490—1570) macht seine Kompositionen, die erst bei der französischen Kunst der Epoche näher zu betrachten sind, durch Stiche bekannt. Vico von Parma (1520—1563) arbeitet noch nach antiken Mustern, aber doch schon nach dem bewegten malerischen Prinzip der Spätrenaissance. Der Dalmatiner Schiavone (1522 bis 1582), Maler und Kunststecher, giebt die Cartousche im Sinne Primaticcio's

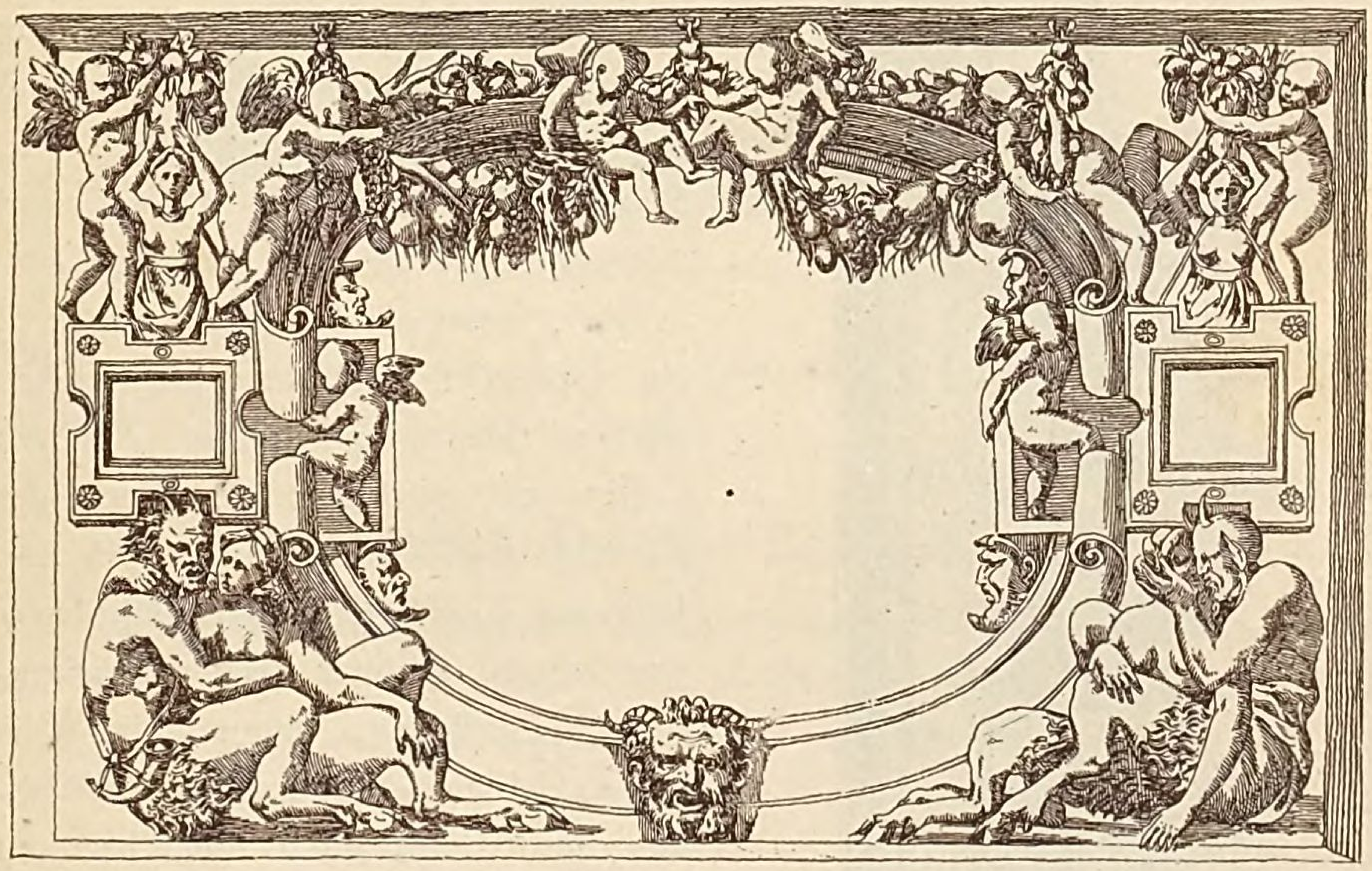

Fig. 36. Cartousche von Fantuzzi (n. Maîtres ornemanistes).

mit besonderem Inhalt und reicher figürlicher Umgebung. Daddi (genannt Maître au dé), Maler und Kunststecher in Rom (1532—1550), arbeitet noch im rafaelischen Ornamentstil.

Die dekorative Skulptur fand einen Ersatz für das nun verdrängte Vegetabilische in den Masken, Fratzen und Monstren, die schon lange in den Stichen der Ornamentmeister eine Rolle gespielt hatten. Cellini ist der Hauptvertreter dieser Richtung und bringt dieselbe an dem Piedestal seines Perseus (Fig. 37) in zierlichster Gestalt zur Geltung; während Bandinelli in den dekorativen Theilen seiner Basis von S. Lorenzo, noch viel mässiger ist. Stagi arbeitet im 16. Jahrhundert, wie man sagt, unter dem Einflusse Michelangelo's, das Grabmal der Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiffe des Doms zu Pisa. Das Arabeskenwerk an diesem Denkmal, an der Nische

mit einem heil. Bischof ebenda und an dem Grabmal Dexio im Camposanto ist im Sinne der Spätrenaissance aufgefasst. Aehnlich die Arabesken des Simone Mosca, um 1550, an der Front der zweiten Kapelle rechts in S. Maria della Pace in Rom. In Bologna äussert sich der Stil der Spätrenaissance an dem Stuckograbmal des Lodov. Gozzadini im linken Seitenschiff der Servi von Giovanni Zacchio. Auch das Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico gehört hierher. In Venedig beginnen die Spätrenaissanceformen an den beiden Brunnen, im Hofe des Marcus-Palasts, von Conti und Alberghetti um 1550 und 1559 ausgeführt; besonders der eine Brunnen ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch reicher Dekoration in der Art des Cellini mit glücklicher Mischung des Zierraths und des Figürlichen (Fig. 38). In Genua, von Montorsoli, in S. Mateo, eine Anzahl schöner noch antikisirender Dekorationen, hauptsächlich die beiden Heiligensarkophage an den Wänden des Chors, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffs. Möglicherweise sind auch die beiden ungeheuren Prachtkamine in Pal. Doria von ihm. Der Tabernakel des Giac. della Porta in der Johanniskapelle des Doms (1532) gehört wegen seiner klassischen Ausbildung noch eher in die vorige Epoche. In Neapel blüht die grosse Dekoratorenschule des Giovanni (Merliano) da Nola, des Girolamo Santacroce und Domenico di Auria.

Fig. 37. Cellini. Von der Basis des Perseus.

Das Bauliche und Figürliche ist in ihren Werken immer glücklich verbunden. Besonders bildet sich in Neapel der skulpirte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur aus, oft alles zusammen in einer grossen

Nische. Zum Zierlichsten dieser Art gehören die Altäre zu beiden Seiten der Thür in Monte Oliveto, von Nola und Santacroce. Prachtvoll ist ein Nischenaltar in S. Giovanni a Carbonara. In S. Lorenzo der Altar Rocchi, durch

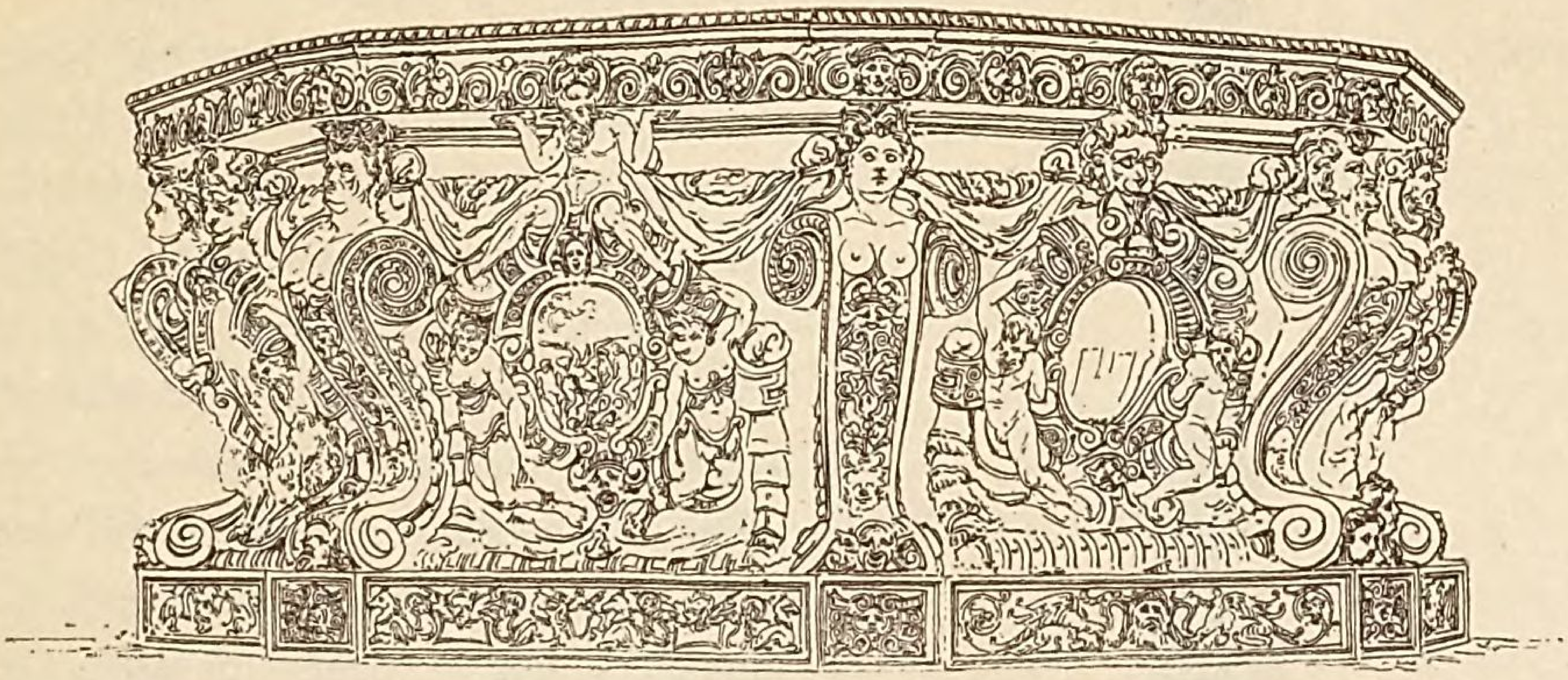

Fig. 38. Brunnen im Hofe des Dogen-Palastes. Venedig.

höchst delikate und schwungvolle Ornamente ausgezeichnet. Ein anderer Altar von Nola in S. Domenico maggiore.

e) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Als Werke der Kleinkunst dieser Epoche sind jedenfalls die Arbeiten des Benvenuto Cellini (1500—1572) in Edelmetallen an Wichtigkeit allen anderen voranzustellen. Es handelt sich in den Arbeiten Cellini's meist um die Verarbeitung kostbarer Mineralien zu Gefässen; indess kommen auch reine Goldschmiedearbeiten vor. Die reiche Formen-Phantasie des Meisters verleiht seinen Arbeiten einen rein künstlerischen Werth, der noch durch die stets vorzüglich getroffene Harmonie der Farbenstimmung erhöht wird. Seine Arabeske erhält Leben und Beweglichkeit durch die Anwendung der Masken, Nymphen, Drachen und Thierköpfe. Das reine Zusammenstimmen von Farben und Formen ist das grosse Verdienst dieser Arbeiten. Die kostbaren Steinarten sind mit der grössten Zartheit behandelt, keine grob hervortretende Fassung soll ihrem Effekte schaden, deshalb die delikaten Henkel und Ränder von Gold und Email. In der Regel wechselt bei Cellini das flachere Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. Lapis lazuli erhält eine Einfassung von Gold und Perlen, rothbrauner Achat wird mit weissen Emailverzierungen und Diamanten auf schwarzem Grunde umgeben.

Unter den geschliffenen Krystallsachen ist die herrliche, mit Gold und Roth emaillirte Schale, in den Uffizien, bemerkenswerth; das meiste Ornament an derselben ist figürlich. Ausserdem in den Uffizien: eine Säule mit reicher

Basis, zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit einem Bacchanal u. a. Das berühmte, in Benvenuto's Lebensbeschreibung geschilderte Salzfass, ist in der Ambraser Sammlung in Wien. Ein prachtvoller Schild in getriebener Arbeit befindet sich in Windsor-Castle.

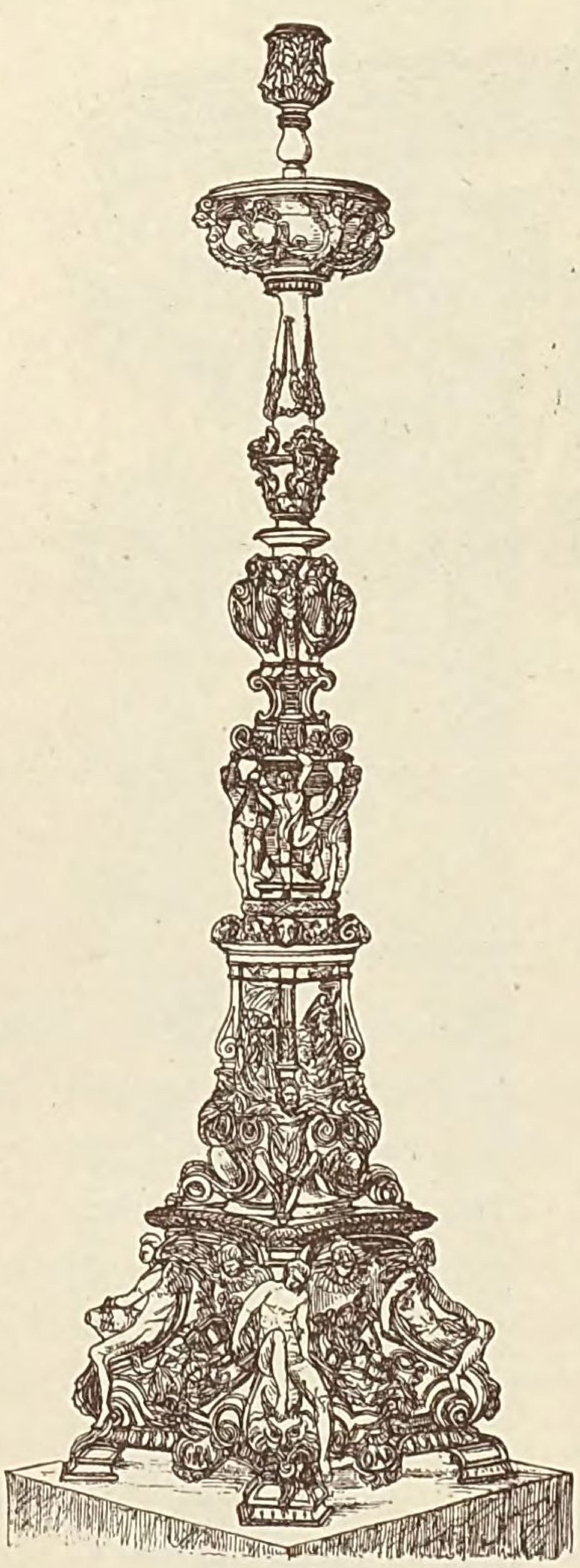

Fig. 39. Bronzekandelaber in der Certosa bei Pavia von A. Fontana.

Der Stil Cellini's fand bei seinen Zeitgenossen reichen Beifall; der Meister wurde als der erste Goldschmied Italiens gefeiert und von Franz I. nach Frankreich berufen. Auch für spätere Zeiten ist sein Stil für Prachtgefässe typisch geblieben und niemals übertroffen, weshalb man mit Recht sagen kann, dass erst die Spätrenaissance den angemessenen Ausdruck für diese Gattung der dekorativenKunst gefunden hat.

In Padua sind aus dieser Zeit eine Anzahl Leuchter bemerkenswerth. Die in S. Stefano aus den Jahren 1577 und 1617 und die in S. Giovanni e Paolo, Cap. del Rosario. Die silbernen Leuchter in der Kap. des heil. Antonius im Santo den Vorigen ähnlich. Einen der berühmten Kandelaber des Fontana in der Certosa bei Pavia giebt Fig. 37.

Um nur Einiges von den Holzschnitzarbeiten, welche dem Stil der Epoche folgen, zu erwähnen, so sind dies: in Siena das klassische Stuhlwerk in der Chornische des Doms sammt Pult, um 1569 von Bart. Negroni gen. Riccio in allerreichster und tüchtigster Weise geschnitzt; im Dom zu Pisa, die beiden Throne über den Chorstufen und in Neapel um 1540 die ungemein reichen Sakristeischranken der Anunziata von Giov. da Nola. Das Figürliche der letzteren bringt die ganze Geschichte Christi zur Darstellung.

Die Majoliken werden in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hauptsächlich zu Castel Durante im Herzogthum Urbino fabricirt. Jetzt kommt auch in dieser Gattung die kecke plastische Bildung mit Thierfüssen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen und dergleichen zur Geltung.

f) Kunstlitteratur.

Das Studium der Antike findet immer noch seinen Ausdruck in der Litteratur dieser Zeit; es erscheint sogar eine neue Ausgabe des Vitruv: Vitruvii, M. Pollionis de architectura libri decem cum commentariis Danielis Barbari. Venedig, 1567. Fol.

Die Aufnahmen antiker Monumente werden in einigen Publikationen fortgesetzt: Jacobus Laurus. Splendore dell' Antica Roma. Roma, Andrea Fei 1525. Qu.-Fol. Mit 156 Kupf. — Torellio Sarayna. De origine et amplitudine civitatis Veronae. Verona 1540. Fol. Mit Holzschnitten von Caroto. — Libro d'Antonio Labacco, appartenante à l'architettura, nel quale si figurano alcuone nobili antichita di Rome. Roma 1558. — Sebast. Erizzo. Sopra le medaglie. Venedig 1559. Mit Abbildungen römischer Münzen.

Auch die altchristliche Epoche Roms findet bereits Beachtung. O. Panvinus, de praecipuis Romae basilicis. Rom 1570. 8°.

Von besonderer Wichtigkeit für die Entwickelung der Architektur sind die Schriften der Theoretiker: Serlio (Seb.), Libri cinque d'Architettura. Venet. 1551. In Fol. — Vignola, Regola dei cinque Ordini d'Architettura. In Fol. — Palladio, Architettura. Venet. 1570. In Fol. — Cataneo (Pietro) Sanese. Architettura. Venet. 1567. In Fol. Mit Tafeln. Das Werk umschliesst nicht allein die Säulenordnungen, sondern auch die Grundsätze der Befestigungskunst.

Es folgen die Werke der Künstlerbiographien: Vasari (Giorgio), Vite degli architetti, pittori e scultori. Florenz 1550. (Erste Ausgabe.) — Condivi (Ascanio). Vita di Michelangelo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone. Roma 1553.

Den Beschluss machen die Werke der Kunststecher, welche vorzugsweise den Detailgeschmack weiterbilden und in die Ferne verbreiten. Vico di Parma. Leviores, et (ut videtur) extemporaneae, quas Grotteschas etc. 1541. — Augustin Venetien (Musi). Les Vases antiques de bronze et de marbre. 1530 und 1531. — Derselbe hat Grottesken nach Rafael oder Joh. v. Udine gestochen. — Augustarum imagines. Aereis formis expressae. Ab tenea Vico parsmense. Venetiis 1558. — Opera di Fratte Vespasiano Amphiareo da Ferrara etc. in Venegia. 1556 (Schriftproben mit verzierten grossen Lettern). — Pittoni (Battista). Imprese di diversi Principi, Duchi, Signori et d'altri personagi e huomini illustri. 1566. — Patavinus (Gaspar), Ferdinandi Austriae imagines gentis. 1569.

2. Die Spätrenaissance in Frankreich unter Henri II., Charles IX. und Henri III. (1530—1580).

Die Schule von Fontainebleau und ihre nationale Nachfolge.

Der allgemeine Charakter dieser französischen Kunstepoche wird durch die Invasion der italienischen Künstler bestimmt, welche unter dem Protektorate der Catharina de' Medicis, Gemahlin Henri II., eintritt. Der Architekt Serlio, die Maler Rosso de' Rossi aus Florenz und Primaticcio aus Bologna, der Architekt Vignola, welcher nur kurze Zeit in Frankreich bleibt, dann später aus Italien nachfolgende Künstler und Gehülfen, wie Nicolo del' Abbate, Luca Penni, Cellini, Trebatti, Girolamo della Robbia und andere vertreten das italienische Kunstelement und begründen die Schule von Fontainebleau im Sinne der italienischen Spätrenaissance. Der Einfluss italienischer Kunstweise, unter dem mächtigen Schutze des Hofes, macht sich sofort so kräftig geltend, dass die nationale mittelalterliche Tradition in Frankreich weiter zurückgedrängt wird, als dies sonst in irgend einem nordeuropäischen Lande der Fall ist. Das Bestreben, die nordischen Formen zu beseitigen, schiesst in der Architektur im ersten Anlaufe sogar über das Ziel hinaus, indem man echt italienische Grotten und Terrassen, terrassirte Dächer und offene Loggien zur Ausführung bringt. Erst etwas später kommt das national-französische Element, in der Behandlung der Dächer und Gruppirung der Baumassen, wieder zur Geltung; aber der steile Giebel bleibt in Frankreich verschwunden und kommt nicht wieder zum Vorschein. Ueberhaupt erhält die französische nationale Renaissance in dieser Epoche eine so starke Beimischung der Antike, wie dies keine der anderen nordischen nationalen Renaissance-Stilarten ähnlich aufzuweisen hat. Auf dem Gebiete der Malerei, Skulptur und Dekoration ist die Abhängigkeit von Italien so vollständig wie möglich.

Die Künstler, auf deren Namen Frankreich den Anspruch auf den Besitz einer nationalen Renaissance begründen kann, die Bullant, Lescot, Goujon, Delorme in erster Linie, stehen immer noch in einem nahen Bezuge zu den Meistern der Schule von Fontainebleau. Blieb doch Primaticcio bis 1570 königlicher General-Kommissarius der Staatsbauten und übte eine Art von Kunst-Diktatur, wie später Lebrun unter Louis XIV. Man kann wohl sagen, dass in der späteren Epoche, unter Henri IV. und während der Hauptzeit Louis XIII., die französische Kunst einen spezifisch nationaleren Charakter zeigt, als in dieser vorangehenden.

a) Architektur.

Diese Zeit ist besonders reich an glänzenden Schlossbauten, trotz der fast nicht aufhörenden bürgerlichen Kriege. Der Hof und der Adel, besonders der erstere, bethätigen ihre, durch nichts zu hemmende Baulust an einer Anzahl derartiger Anlagen, welche der Bedeutung Chambords gleich oder nahe kommen. Der Stil dieser Bauten ist allerdings bei Weitem mehr italienisch, als der für Chambord angewendete. Es handelt sich noch oft um Erweiterungsbauten alter Feudalschlösser, aber die neuen Anbauten erhalten einen ganz anderen freieren Charakter, mit weiten Säulenportalen und offenen Loggien. Gräben und Zugbrücken haben ihre fortifikatorische Bedeutung verloren.

Sobald etwas später die übertriebene Nachahmung der italienischen Gesammtdispositionen wieder einem Zurückgehen auf nordische Traditionen Platz macht, tritt auch in der französischen Renaissance der Pavillonbau, als Rest des mittelalterlichen Schlossbaues, als Erinnerung an die ehemals die Fronten schliessenden und beherrschenden Befestigungsthürme sofort wieder in sein Recht und bleibt als dauerndes Baumotiv bestehen; dagegen macht sich, im Gegensatz zu Deutschland, durchaus die Abwalmung der steilen Dächer und damit eine horizontale Abschlusslinie der Bauten geltend. Die Helmdächer der Pavillons mit ihren hohen Schornsteinen und den zahlreichen Dachaufbauten, in Form von giebelgekrönten Frontaufsätzen und Dachfenstern, bringen aber gleichfalls eine malerische Wirkung hervor, welche das Fehlen des steilen Giebels kaum bemerken lässt. Diese Formen zusammen mit einem klassizirenden Detail sind die Elemente, welche der französischen Renaissance-Architektur dieser Epoche ihren besonderen Charakter aufprägen.

Sebastiano Serlio, geboren zu Bologna 1475 († 1552), einer der berühmten Theoretiker der vitruvianischen Architekturschule, wurde von Franz I. berufen und gegen 1528 mit dem Umbau des alten Schlosses Fontainebleau beauftragt. Wegen seines frühen Fortganges von Italien bleibt er der dort stattfindenden Weiterentwickelung des Stils fremd und beharrt in den Formen der Hochrenaissance.

Das alte befestigte Schloss von Fontainebleau (benannt von fons Blialdi — la fontaine du manteau), bereits unter Ludwig dem Heiligen erweitert und restaurirt, sollte nach einer von François I. gegebenen Anweisung neu gestaltet werden, mit Beibehaltung alter Bautheile. Ob Serlio sofort um 1528, als der Befehl des Königs zum Weiterbau erfolgte, zur Stelle war, ist zweifelhaft, aber ein Pavillon der Cour ovale, in Frührenaissance, soll von ihm herrühren,

ebenso der jetzt sogenannte Pavillon der Maintenon und die erste und zweite Etage des Nordflügels am Hof der Fontaine. Im Ganzen ist wenig von den ursprünglichen Bauten unter Franz I. übrig geblieben; soweit dieselben erhalten sind, zeigen diese Theile eine ziemlich reine italienische Hochrenaissance, nur in den Details, in Kapitälen etc. macht sich ein phantastisch nordisches Element mit Figuren und Emblemen bemerkbar (Qu. Pfnor, Palais de Fontainebleau).

Der Weiterbau des alten Feudalschlosses Saint-Germain-en-Laye war ein ähnliches Unternehmen unter François I. (Qu. Ducerceau. Les plus excellents etc.). Serlio soll auch hier der Architekt gewesen sein und dies ist wahrscheinlich wegen der hier angebrachten, damals in Frankreich ungewöhnlichen Terrassenanlagen. Das aus der Zeit François I. Herrührende gehört in die Frührenaissance. Unter Henri II. wurde der Bau fortgesetzt, besonders die grosse Terrassenanlage an der Seine ausgeführt, auf der später unter Henri IV. das neue Schloss entstehen sollte.

Von anderen Bauten aus der Zeit François I., im Sinne der Frührenaissance, welche erst später Anbauten und Dekorationen im Stile der Schule von Fontainebleau erhielten, sind bemerkenswerth: die Schlösser von Chenonceaux am Cher und von Nantouillet im Departement Seine et Marne, beide noch in gothisirender Renaissancefassung. Das erstere um 1515 im Bau, für Thomas Bohier Baron von Saint-Cyerque, kam 1555 in den Besitz der Diana von Poitiers und noch später in die Hände der Catharina de' Medicis. Das zweite Schloss ist um 1519 oder 1520 für den Kardinal de Duprat begonnen.

Auch das Hôtel d'Ecoville zu Caën durch Nicolas le Valois, seigneur d'Ecoville gegründet, erinnert noch an Chambord.

Das Schloss von Madrid, im Bois de Boulogne, um 1530 für François I. durch den Architekten Pierre Gadier erbaut, ist jetzt verschwunden. Die Pläne bei Ducerceau (Les plus excellents Bastiments etc.) erhalten, zeigen gegen Chambord einen entschiedenen Fortschritt zur Renaissance. Das Ganze ist aber dennoch echt französisch in der Behandlung der Massen und der Dachlösungen und von grossem malerischen Reiz. Die Eckthürme erinnern noch etwas an die Befestigungsformen, aber dieselben sind durch Fronten mit offenen Hallen verbunden. Das Gebäude umschloss keinen Hof, sondern ein grosser Saal in eigenthümlicher Verbindung mit einem Empfangszimmer bildete den Mittelpunkt jedes Stockwerks. In dem Empfangszimmer des Hauptgeschosses befand sich ein kolossaler Kamin und hinter demselben eine Geheimtreppe. Ueber diesem Zimmer, welches nur halb so hoch war als der anstossende grosse Saal, lag eine Kapelle. Die Innendekoration war noch streng, ohne den über-

quellend plastischen Reichthum späterer Bauten und an den Façaden war die Ausstattung mit grossen farbigen Emailleschildern des Girolamo della Robbia bemerkenswerth.

Auch Dominico Boccador, genannt von Cortona, mit seinem 1533 unter François I. begonnenen Hôtel de Ville zu Paris, steht noch ausser der Linie. Die damals in Angriff genommenen drei Flügel, der eine am Grèveplatz, der zweite an der Ruelle St. Jean damit parallel, und ein dritter parallel der Seine, zeigen noch die Architektur der Frührenaissance unter mittelalterlichen Einflüssen. Die Nischentabernakel an den Seiten der Eingänge, sowie die Bildung des Hauptgesimses tragen diesen Charakter, obgleich verbunden mit einer guten Wiedergabe des antiken Ornaments. Im Jahre 1541 wurde die erste Bauperiode in Folge des Krieges unterbrochen. Die letzten Reste der alten Maison aux Piliers, welche schon nach der Mitte des 14. Jahrhunderts errichtet waren, verschwanden erst 1589 (Qu. Victor Calliat, Monographie etc.).

Das Maison de François I. zu Orleans, 1536 für Guilliaume Toutain, Valet de Chambre des Dauphin, erbaut (Qu. Sauvageot, Châteaux etc.), gehört noch der Frührenaissance an. Im Hofe Arkadengallerien auf Säulen, gekuppelte Fenster mit Rundbogen, phantastische Kapitäle mit Eckfiguren.

Die neue Epoche der französischen Architektur, unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance, beginnt erst mit der Berufung der beiden Italiener Rosso und Primaticcio durch François I.

Rosso de' Rossi (Rosso Fiorentino), Maler, stirbt 1541 in Frankreich, ist in der Malerei von Andrea del Sarto abhängig, gehört aber seiner ganzen Art nach in die Spätrenaissance. Er komponirt nur im Grossen nach Farben und Lichtmassen und das Verdienst seiner Dekorationen ist grösser, als das seiner Malereien. Primaticcio (François le), Maler, geboren zu Bologna 1490, stirbt 1570 zu Paris als General-Kommissar der Staatsbauten. Als solcher gab er Zeichnungen und Pläne zu allen Skulptur- und Ornamentwerken, zu Möbeln, Fontänen, Goldschmiedearbeiten und Schaustellungen, zu allen vom französischen Hofe abhängenden Arbeiten.

Das Hauptwerk beider Meister, Rosso's und Primaticcio's, ist der Weiterbau und hauptsächlich die Dekoration des Schlosses von Fontainebleau. Die Zeit ihrer Berufung aus Italien nach Frankreich ist unsicher, aber vermuthlich war Rosso, Maître Roux, wie ihn die Franzosen nannten, früher angekommen, etwa 1531 oder 1532, und Primaticcio kam noch vor 1536, denn in diesem Jahre wurden die Arbeiten in Fontainebleau unter beide getheilt (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Einige Theile der Cour de la fontaine sind aus dieser Zeit; so die Gallerie François I., deren Façade zu ebener Erde rundbogige Arkaden

zeigt, in weiten und engen Axentheilungen wechselnd, mit Rustikaquadrung, darüber im ersten Stock Pilaster mit gerade geschlossenen Fenstern dazwischen. Die Bauten an der Cour du cheval blanc haben mindestens eine spätitalienische Detaillirung, während die Auflösung der Baumassen in Pavillons mit steilen Helmdächern eine echt französische Anordnung ist. Das Aeussere der Doppelkapelle St. Saturnin, noch in Frührenaissance mit Fenstermasswerk in Renaissanceformen, erscheint im Stil verspätet, wie dies bei allen kirchlichen Bauten zu beobachten ist. Die Westfaçade des Hofs der Fontäne, in der sich die schöne Doppeltreppe befindet, ist erst unter Charles IX. um 1559 begonnen. Die Süd-

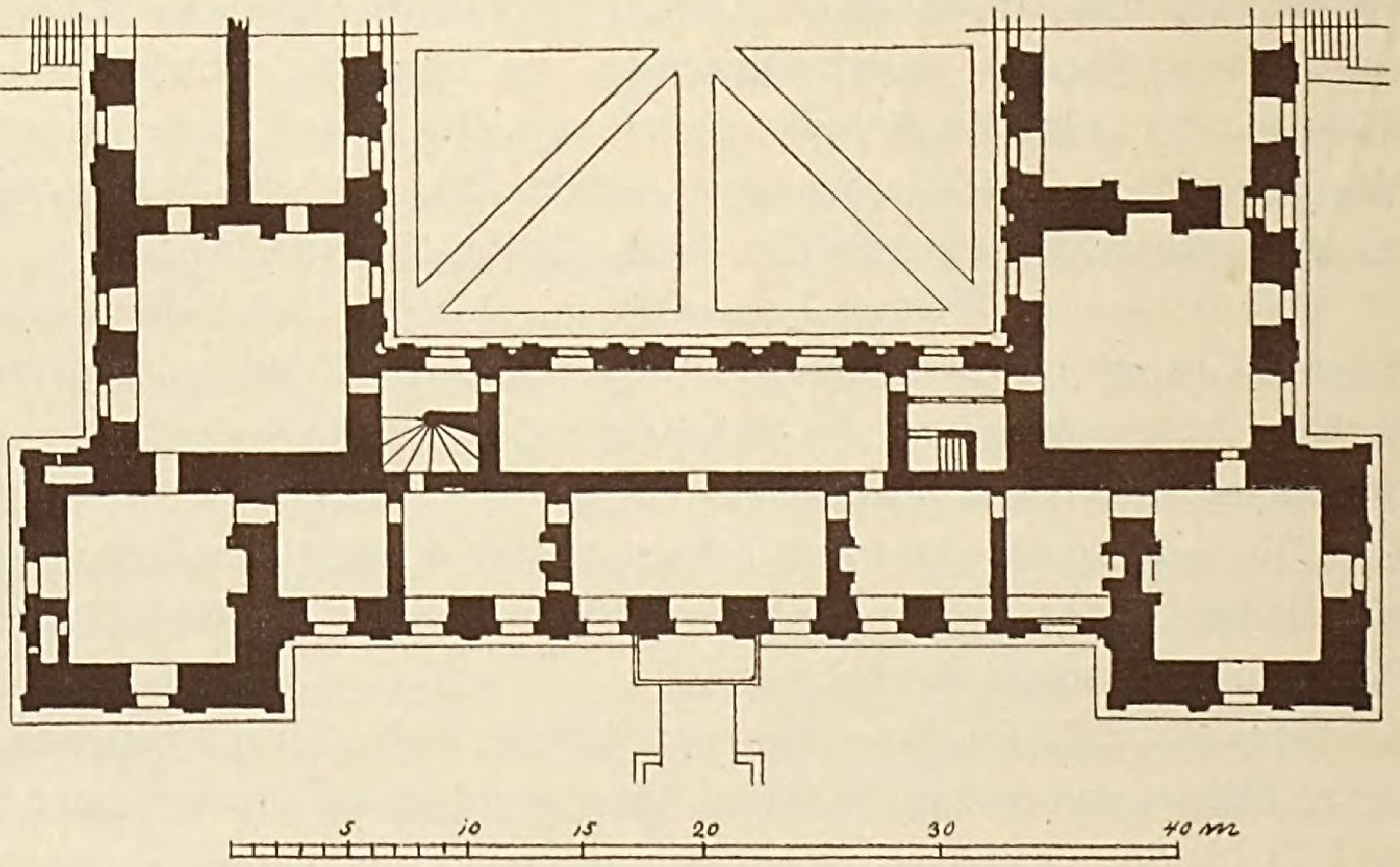

Fig. 40. Château d'Ancy-le-Franc. I. Etage (n. Sauvageot).

façade der Cour ovale, die Gallerie Henri II., hat rundbogige Arkaden in zwei Geschossen in sehr klaren, antikisirenden Formen. Die Bekrönung der Grande Porte auf der Terrasse der hufeisenförmigen Treppe in der Cour du cheval blanc, 1565 unter Charles IX. von Fremin Roussel mit Cartouschenwerk, Trophäen und der Büste François I., noch ganz im Sinne der Schule von Fontainebleau gehalten. Von der besonders das Interesse in Anspruch nehmenden Innendekoration der beiden Gallerien wird später die Rede sein.

Von späteren Arbeiten Primaticcio's sind noch einige Schlossbauten zu erwähnen. Das Schloss d'Ancy-le-Franc, im Departement de l'Yonne belegen, nach 1545 von Primaticcio, wenigstens nach seinen Plänen, für den Grafen de Clermont erbaut (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc. und Rouyer, l'art architectural etc.). Es bildet im Aeusseren eine quadratische Baumasse mit vier Flügeln und mit Thürmen an den Ecken, einen Hof umgebend, in

strenger Architektur mit dorischen Pilastern in zwei Etagen; die Hoffaçade reicher. Besonders das Innere zeigt den Stil der Schule von Fontainebleau, in sehr monumentaler Fassung; das ganze Erdgeschoss ist gewölbt (Fig. 40 und 41 geben Plan und Frontansicht des Baues). Um 1552 baute Primaticcio das kleine Schloss von Meudon, genannt «la Grotte», jetzt verschwunden.

Andere Schlösser in der Stilfassung der Spätrenaissance, aber von unbekannten Meistern erbaut, sind noch folgende:

Das Schloss de Vallery, zwischen Fontainebleau und Sens belegen. Vom Marschall S. André umgebautes altes Feudalschloss mit einem Flügel, die Mauern in Ziegeln, Ecken und Fenstereinfassungen mit Rustikaquadern.

Das Schloss de Verneul, in der Nähe von Sens. Eine grossartige Schlossanlage in phantastisch-dekorativer Fassung mit Kuppeldächern. Ganz in Pavillons aufgelöste Baumassen, Rustikaecken, dazwischen vorspringende Felder und mit reicher Skulptur.

Das Schloss Villiers-Cotterets in der Picardie, in der Nähe von Soissons, noch aus der Zeit François I., als Umbau einer alten Schlossanlage.

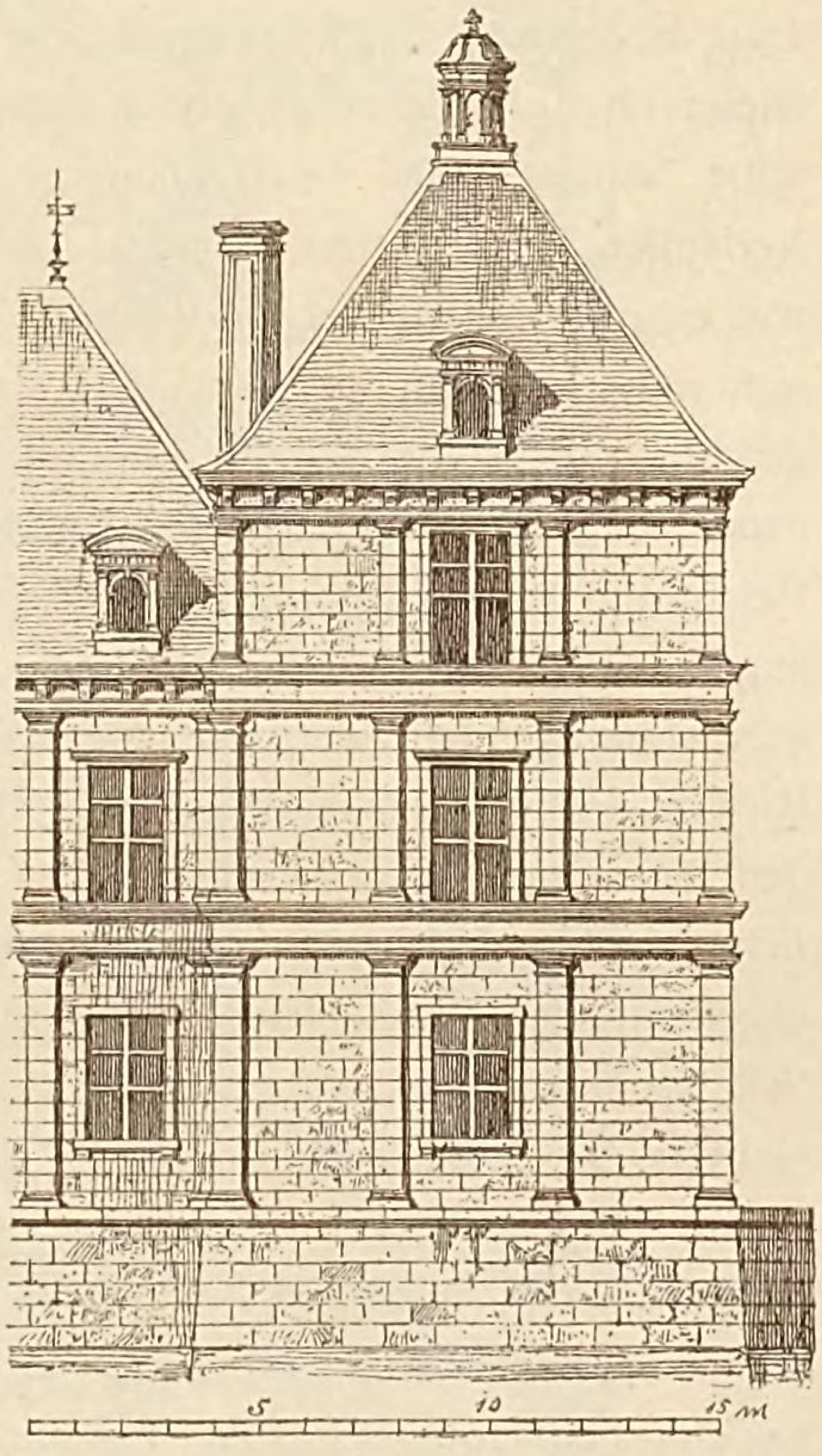

Fig. 41. Château d'Ancy-le-Franc. Theil der Hauptfaçade (n. Sauvageot).

Schloss Charleval in der Normandie, unter Charles IX. erbaut, in reicher Spätrenaissance mit bedeutender Anwendung der Rustika und entschieden französischer Behandlung der Formen (Qu. für die obigen Bauten: Ducerceau, les plus excellents etc.).

Eine andere grossartige Bauanlage war die von François I. um 1528, gleichzeitig mit dem Bau von Fontainebleau, beschlossene Umbildung des Louvre in Paris. Hierbei begegnen wir zwei französischen Künstlern Lescot und Goujon, welche als Hauptbegründer der französischen nationalen Renaissance gelten müssen.

Der Louvre war ein altes Feudalschloss und blieb dies auch noch längere Zeit, selbst als ein Theil der neuen Renaissanceanbauten bereits errichtet

war. Nachdem Serlio einen Plan für den Neubau gemacht hatte, der aber keinen Beifall fand, wurde Pierre Lescot, geb. in Paris († 1578), der Abt von Clagny mit der Arbeit beauftragt, aber man glaubt mit Grund, dass Jean Goujon, der die reichen Skulpturen des Bauwerks fertigte und zugleich Architekt war, ihm bei dieser Arbeit half. Der von Lescot und Goujon erbaute Theil des Louvre, der sogenannte «alte Louvre», bildet einen Theil der Südwestfaçade in der Grand Cour carrée und wurde, wenn auch schon 1540 begonnen, doch wesentlich erst unter Henri II. bis 1548 vollendet. Dieser Theil des Louvre ist zum Typus für den ganzen Bau geworden — derselbe wurde später von Lemercier im anstossenden Uhrpavillon und der Verlängerung der Façade nach der Pont-des-Arts fast ohne Abänderung wiederholt. — Die Façade Lescot's und Goujon's hat im Erdgeschosse eine sehr reine korinthische Säulenhalle, dazwischen rundbogige Arkaden, im Obergeschoss eine komposite Ordnung mit Fenstern dazwischen, abwechselnd durch runde und grade Giebel bekrönt, und in der Attika derselben ist ein grosser Reichthum von Skulpturen, hauptsächlich Trophäengruppen, an den Fenstern angebracht. (Fig. 42.) Der allgemeine Charakter der Architektur ist der einer sehr antikisirenden Spätrenaissance; aber französisch in den Rundgiebeln der Risalite, in der Dachbalustrade und Dachbekrönung und in der Detaillirung der Ornamentik mit der wiederholten Chiffre Henri II.; dagegen gehört das Figürliche wieder entschieden in die Nachfolge Primaticcio's (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc.). Den Hauptraum nimmt ein grosser Saal ein, genannt der Saal der Karyatiden, wegen der von Goujon herrührenden Figuren unter einer Gallerie der Schmalseite; während sich gegenüber eine erhöhte Tribüne mit reicher Säulenarchitektur befindet. Die Plafonds der Zimmer Henri II. haben eine reiche Stuckirung in streng regelmässiger Komposition erhalten. Erst nach dem Tode Henri II. (1559), unter der Regentschaft der Catharina de' Medicis, siedelte der Hof nach dem Louvre über. Catharina liess im Winkel an den Bau Lescot's, ausser aller Symmetrie, Flügelbauten nach der Seine hin anschliessen, welche später «das Logis der Königin» hiessen (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc.). Die Architektur ist hier bereits eine ganz andere geworden, die Anwendung von Sandstein- und Marmorschichten, in verschiedenen Farben wechselnd, machen in ihrer leichten Eleganz Kontrast mit dem würdigen Stile des «alten Louvre». Einige Skulpturen, schöne Allegorien des Ruhms von Prieur, schmücken den Portalbogen des vorspringenden Mittelbaues. Der Architekt dieses Flügels war Chambiges.

Ein zweites Paar französischer Künstler dieser Zeit lehrt uns der von Catharina de' Medicis unternommene Bau der Tuillerien kennen; Jean Bullant und Philibert de l'Orme.

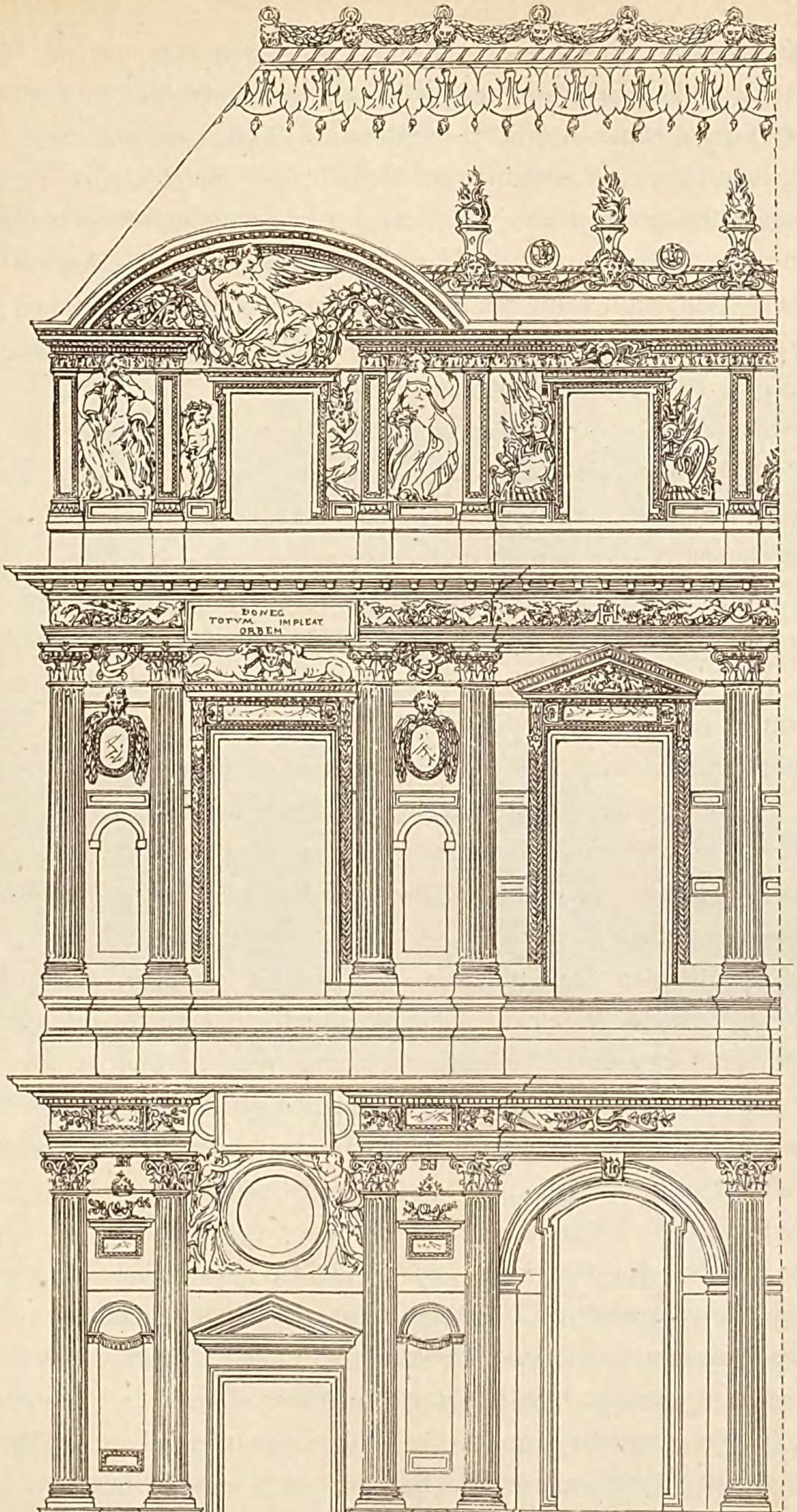

Fig. 42. Façadentheil vom alten Louvre (nach Ducerceau).

Jean Bullant, berühmter Architekt, wird seit 1540 bekannt und lebt noch um 1573. Das Schloss Ecouen begründete seinen Ruf und 1564 wurde er mit de l'Orme zugleich mit dem Bau der Tuillerien beauftragt. Später baute er, ebenfalls für Catharina de' Medicis, das Hôtel de la reine, auch Hôtel de Soissons genannt, in Paris, dasselbe ist später ganz abgebrochen, nur die sogenannte astronomische Säule an den Hallen ist noch erhalten. Bullant war zugleich Bildhauer, seine Studien hatte er selbstständig in Italien gemacht und litterarisch hat er sich durch ein Werk: Règle générale d'architecture etc. à l'exemple de l'antique bekannt gemacht.

Philibert de l'Orme, geboren um 1500 zu Lyon, stirbt 1578 zu Paris. Im Alter von vierzehn Jahren war er schon in Italien, unter dem Protektorate Marcello Cervini's, des nachmaligen Papstes Marcellus II. Um 1536 kam er nach Lyon zurück und erbaute das Portal von St. Dizier. Der Kardinal du Bellay führte ihn am Hofe Henri II. ein. Er baute in Fontainebleau an der Cour du cheval blanc, dann die Schlösser von Anet und Meudon, restaurirte die Schlösser von Villers-Cotterets, de la Muette und Saint-Germain-en-Laye. Das Grabmal der Valois, in der Kirche S. Denis, ist von ihm und Primaticcio. Den Tuillerienpalast erbaute er zusammen mit Bullant. De l'Orme hatte den Geschmack für reiche Detaillirung. Er hat einige theoretische Werke hinterlassen: Traité complet de l'art de bâtir, und Nouvelles inventions pour bien bâtir et à petits frais (die Erfindung der Bohlenbogen betreffend).

Der Originalplan der Tuillerien, der niemals ganz zur Ausführung gekommen ist, bestand in einem kleinen Mittelbau, eine Wendeltreppe einschliessend, und terrassirten Gallerien, mit zwei grossen Endpavillons in Verbindung stehend, an diese sollte sich im rechten Winkel noch je ein Flügel anschliessen. Das Ganze hatte den Charakter einer reichen malerischen Gartenarchitektur im italienischen Sinne, eines Lusthauses, welches Catharina de' Medicis an die Anlagen ihrer Heimath erinnern sollte. In den Jahren 1564—1570 wurde der Mittelbau und die beiden anstossenden Gallerien mit den Eckpavillons ausgeführt. Die Architektur zeigt im Erdgeschoss eine grosse offene Rundbogenlaube, mit Rustikasäulen und Pfeilern, darüber eine in Fenster und dazwischen gestellte Giebel aufgelöste Attika (Fig. 43). Diese besonders dem de l'Orme zugeschriebene Attika, mit ihrer gänzlichen Auflösung der Dachlinie durch Giebelaufsätze und Fenster, ist besonders berühmt, als eine typisch gewordene Form der französischen Renaissance (Qu. Ducerceau, les plus excellents etc.). Die Tuillerien haben später noch bedeutende Umwandlungen erlitten, von denen noch die Rede sein wird; jetzt sind sie bekanntlich ganz zerstört.

Von Bullant allein ist das 1542—1547 für den Connetable Anne de Montmorency erbaute Schloss Ecouen. Der Stil ist weit mehr italienisch antikisirend, als der der Bauten François I. in Fontainebleau (Qu. Ducerceau und Rouyer für das Innere). Das Bildhauerwerk Bullant's, der Altar der Kapelle von Ecouen, befindet sich jetzt im Museum der französischen Alterthümer in Paris.

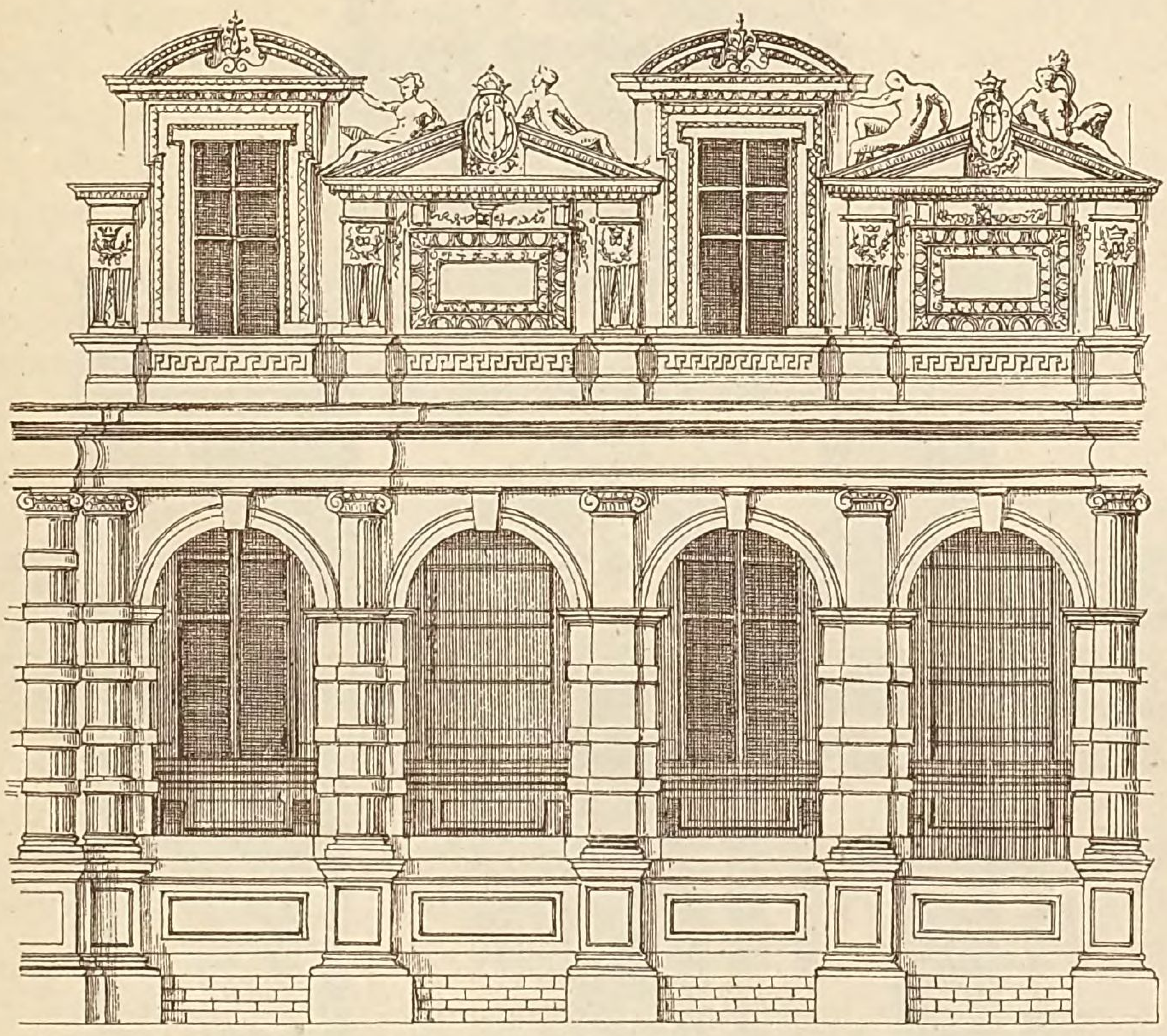

Fig. 43. Façadentheil der alten Gartenfront der Tuillerien (n. Ducerceau).

Das Schloss d'Anet in der Normandie, erst nach 1552 von Philibert de l'Orme begonnen. Es ist ein echtes Jagdschloss mit Grotten und Fontänen, Nymphen und Jagdattributen. Für Diana de Poitiers erbaut, sollte das Schloss eine Wohnung der Königin der Wälder und Quellen darstellen. Das Schloss umgab einen viereckten Hof, in der Art eines Kastells, durch Wassergräben geschützt. Die Architektur der Eingangsfront ist sehr antikisirend, verräth jedoch freie Erfindungskraft des Architekten, wie Fig. 44 zeigt. Ueber dem Portal befand sich das Bronzerelief des Cellini, die Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre. Die einstöckige Eingangsfront war oben durch eine Terrasse abgeschlossen und das Detail der Balustraden, der Schornsteine, der vasen-

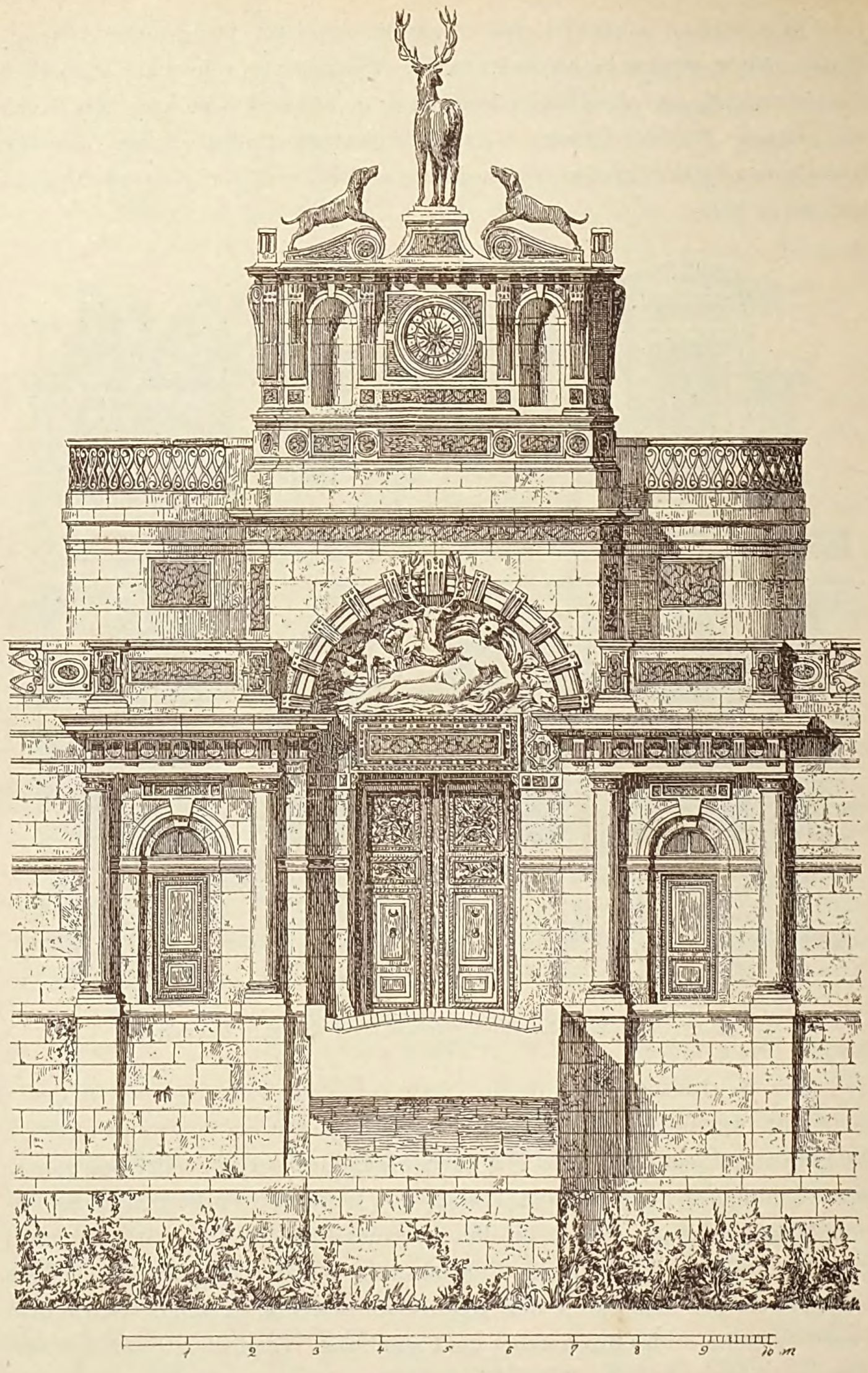

Fig. 44. Château d'Anet. Ansicht vom Portal der Eingangsfront (n. Rouyer).

förmigen Wasserspeier geben neue Motive, wenn auch nicht immer von unzweifelhafter Schönheit. Im Hof befand sich eine Diana von Goujon an einer Fontäne, die Statue ist jetzt ebenfalls im Louvre. Die runde Kapelle des Schlosses, von einer Kuppel überdeckt, mit drei elliptischen Absiden und einer Vorhalle, ein Kreuz darstellend, 1552 erbaut, zeigt zum ersten Male in Frankreich die Anwendung ausgebildeter Renaissanceformen im Kirchenbau. Das Schloss wurde in der Revolutionszeit zum Theil zerstört, eine Partie davon ist in der École des Beaux-Arts zu Paris aufgestellt (Qu. Rouyer. L'Art architectural etc.).

Das Schloss von Saint-Maur, in der Nähe von Paris an der Marne belegen, jetzt ganz verschwunden, war von de l'Orme für den Kardinal du Bellay begonnen und für Catharina de' Medicis fortgesetzt (Qu. Ducerceau, les plus excellents). Der Charakter ist ein spezifisch französischer, durch die hohen Pavillons mit dazwischen liegendem Gebäudetrakte, dem eine Halle mit flachem Giebel abschliessend vorgelegt ist.

Als ein Bau im Stil Henri II. ist der erzbischöfliche Palast zu Sens zu bemerken (Qu. Sauvageot, Châteaux etc.). Der Kardinal Louis de Bourbon liess 1535—1557, vermuthlich durch den Architekten Godinet von Troyes, das grosse Corps de Logis bauen, jetzt als Flügel Henri II. bezeichnet. Die Façade hat in beiden Geschossen kräftig vorspringende Pilaster und ein hohes Gebälk, im Fries desselben Konsolen und Medaillons. Im Erdgeschosse sind Arkaden, im ersten Stock grosse viereckte Fenster, die Façade ist durch ein Hauptgesims horizontal abgeschlossen.

Das Hôtel des Étienne Duval zu Caën, zwischen 1549—1578 erbaut, nähert sich der italienischen Manier, bewahrt aber in den Details der Fenster im ersten Stock und in den Dachfenstern noch gothische Reminiscenzen. Im Erdgeschoss befindet sich eine Gallerie mit drei Arkaden, in der ersten Etage ein Saal, darüber ein sehr steiles Pavillondach (Qu. Rouyer. L'Art architectural etc.).

Das Schloss d'Angerville-Bailleul (Dep. de la Seine inférieure), im Stil Henri II. vermuthlich 1550—1555 erbaut, bildet ein Viereck mit grossen quadratischen Pavillons an den Ecken (Qu. Sauvageot, Châteaux etc.). Das Ganze ist ein Quaderbau mit Eckbossagen, aber die Details des sparsamen Ornaments sind sehr fein und korrekt gebildet, besonders in den Giebeln und Dachfenstern.

Unter Charles IX. wurde die Renaissance schwerfällig, durch übertriebene Bossagen und vermikulirte Felder. Ein gutes Beispiel dieser Art bietet das Schloss du Pailly in der Nähe von Langres, nach 1563 für den Marschall Gaspard de Saulx-Tavannes durch den Architekten Nicolaus Ribonnier von Langres erbaut (Qu. Rouyer und Sauvageot). Die Bildhauer waren vermuthlich

Italiener. Der Thorpavillon in drei Geschossen, mit grosser und Kavalierspforte, die Fronten im Erdgeschoss mit starken Bossagen, der erste und zweite Stock mit jonischen resp. korinthischen Säulen und Fenstern mit Steinkreuzen. Zwischen den gekuppelten Säulen sind erhabene Felder in Marmor eingesetzt, die Giebel des Pavillons fehlen. Die Aussenfaçaden sehr einfach gehalten, der Reichthum ist für die Façaden der Cour d'honneur aufgespart. Hier sind im Erdgeschosse

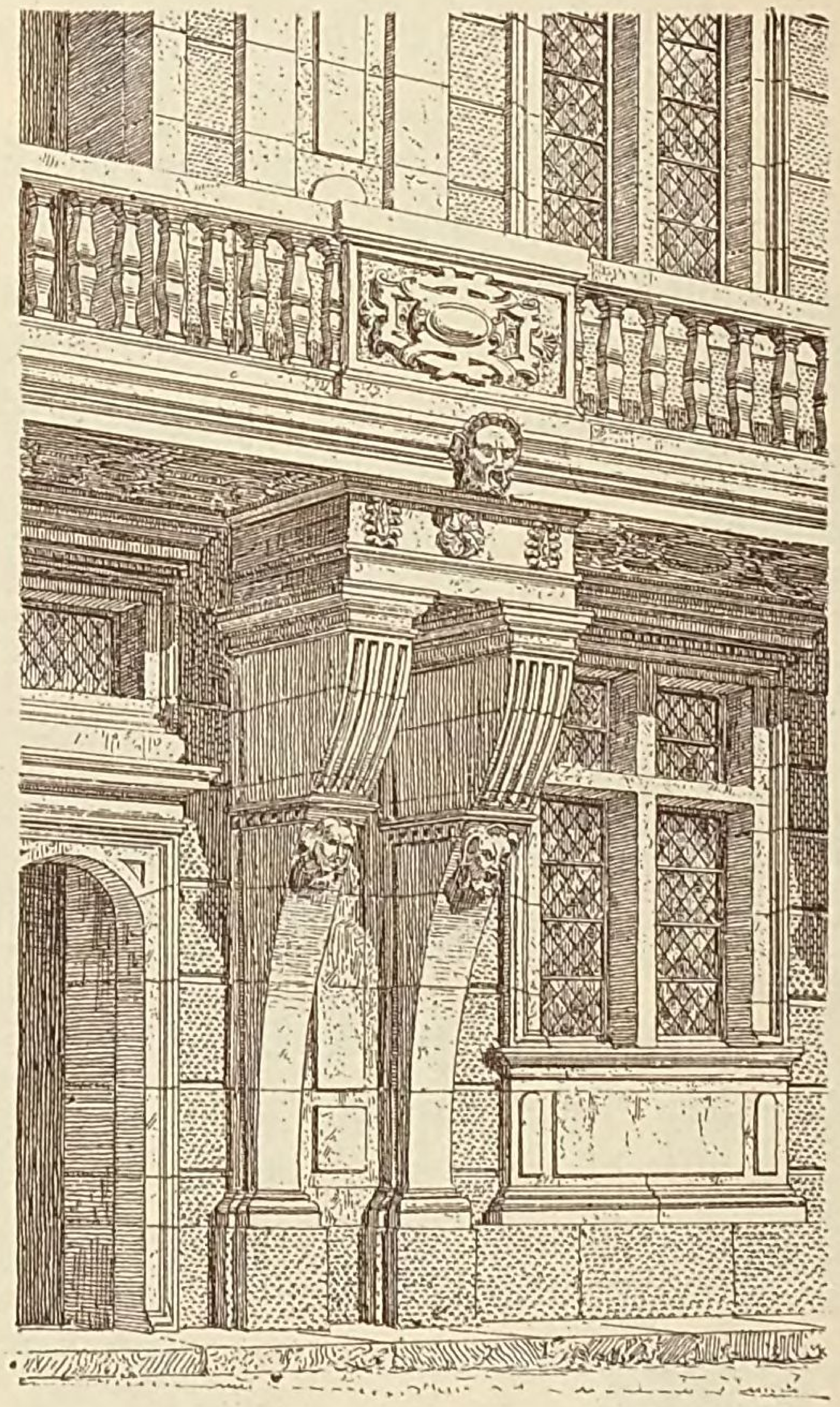

Fig. 45. Château du Pailly. Von der Westfaçade des Hofes (n. Sauvageot).

Arkaden, durch gekuppelte dorische Pilaster getrennt, in der ersten Etage jonische gekuppelte Pilaster, im Fries des Gebälkes Konsolen. Die Attika mit kleinen Pilastern korinthischer Ordnung ausgestattet und die Dachlinie in spezifisch französischer Weise in flache Giebel aufgelöst. Die Westfaçade in der Cour d'honneur sehr originell gebildet, mit grossen Konsolen im Erdgeschoss, welche den durchgehenden Balkon tragen (Fig. 45). In der Dekoration macht sich das Fehlen eines einheitlichen Massstabes bemerkbar, die grossen Kanellüren der

unteren Pilaster und das starke Relief der Verzierungen kontrastiren seltsam mit den feinen Kapitälen. Die Mauern des Schlosses sind von einem granitharten Haustein konstruirt. Die ursprüngliche Dekoration des Innern ist fast ganz in der Revolution zerstört.

Das Schloss de Sully in der Bourgogne, 1567 begonnen und bis 1573 in der Hauptsache vollendet (Qu. Sauvageot). Um einen viereckten Hof erbaut; die Façaden der Cour d'honneur sind die besten. Im Erdgeschoss Arkaden mit bossirten kräftigen Pfeilern, im ersten Stock rundbogige Fenster zwischen gekuppelten jonischen Pilastern, die Gliederungen sehr elegant und das Cartouschenwerk von festem Kontur.

Das Schloss de Tanlay, im Departement de l'Yonne, ein altes Feudalschloss, 1559 für François de Coligny d'Andelot umgebaut (Qu. Sauvageot). Eine pilastrirte dorische Façade im strengen Stil nach der Cour d'honneur hin (Fig. 46). Der Bau wurde erst später fortgesetzt.

Ein Neubau an Stelle eines alten Feudalschlosses ist das Château de Joigny (Departement de l'Yonne), um 1569, und unvollendet gelassen (Qu. Sauvageot). Der östliche Pavillon in einem strengen Stil mit Pilastern in drei Geschossen und einer eigenthümlichen Musterung der Flächen, auf malerische Wirkung berechnet.

Die französische Renaissance ist eine höfische Kunst, sie findet hauptsächlich an den Schlössern des Hofs und des hohen Adels ihre Ausprägung, der bürgerliche Wohnhausbau liefert selten Beispiele.

Ein Haus zu Chartres in der Rue du Grand Cerf, mitgetheilt von Sauvageot, ist nach 1550 erbaut. Die Gliederungen sind in Sandstein, die Flächen in Ziegeln. Die Architektur von feinem Detailcharakter ist nur zum Theil zur Ausführung gekommen.

In der kirchlichen Architektur dauert die Gothik noch fort. Jean Vast und Franz Marichal in Beauvais wollten beweisen, dass der gothische Stil an Grossartigkeit mit der Antike wetteifern könne und erbauten über dem Kreuz der Kathedrale einen 455 Fuss hohen Thurm; derselbe stürzte aber 1575 ein.

Beim Bau der Kirche St. Eustache zu Paris, 1532 begonnen, versuchte man beide Stile zu vereinigen. Das Bauwerk ist ganz gothisch in der Hauptanlage, doch sind alle Pfeiler mit antiken Gesimsen versehen. Die Kirche St. Etienne du Mont in Paris zeigt in ihrer zweiten Bauperiode, welcher die Langschiffe, das Querschiff und ein Theil der Seitenkapellen angehören, den entschiedenen Uebergang zur Renaissance (Qu. Gailhabaud, Heft 73). Von dem Querschiffe ab zeigen alle Oeffnungen und Arkaden den Rundbogen; hohe cylindrische Pfeiler sind die Stützen derselben und stehen auf hohen Piedestalen. Zwischen den Säulen ist eine Art Gallerie in halber Höhe ein-

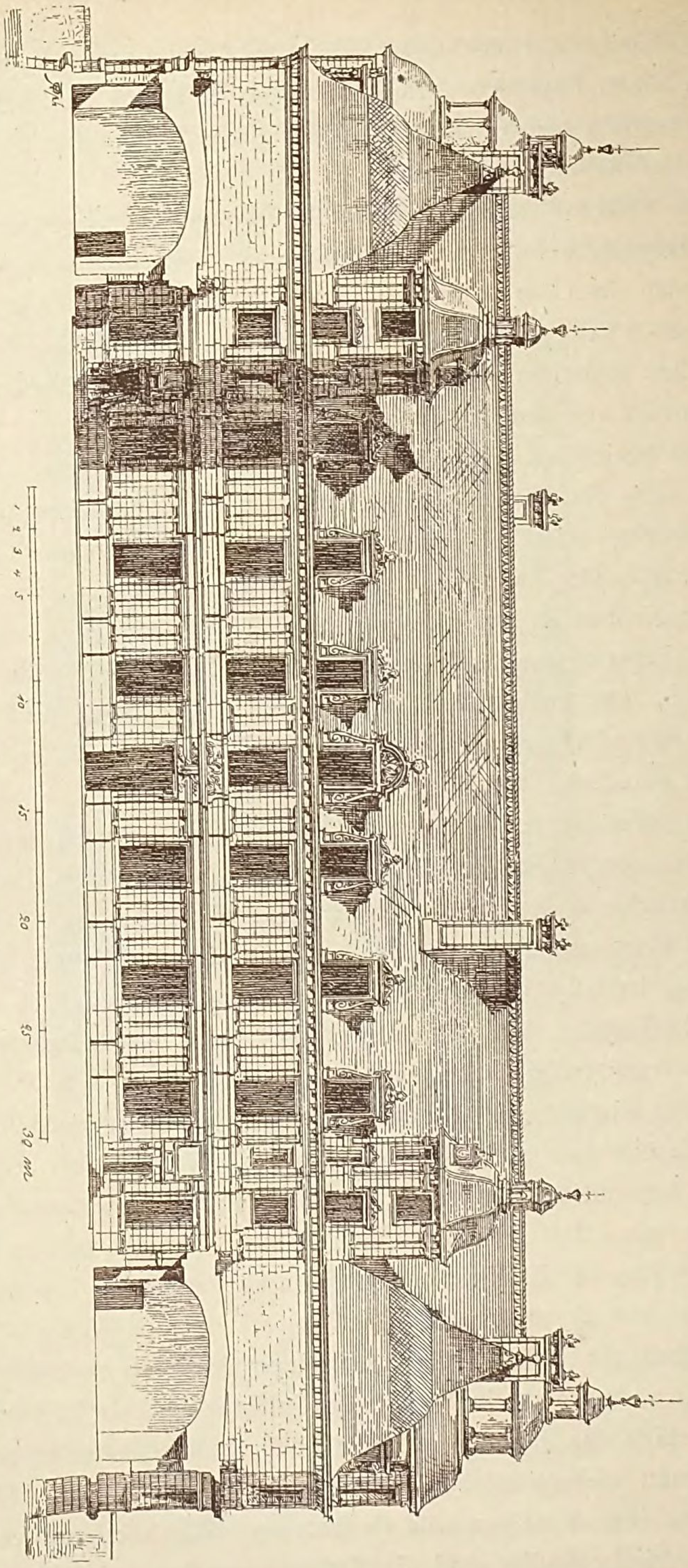

Fig. 46. Château de Tanlay. Façade an der Cour d'honneur (n. Sauvageot).

gebaut, als ein Beweis des Suchens nach dem Neuen. Eine andere Besonderheit der Kirche sind die herabhängenden Schlusssteine der Gewölbe.

Die Kirche zu Tilliers in der Normandie zeigt in dem 1543—1546 erbauten Chor gothische Gewölbe mit antiker Detaillirung. Grosse Steinplatten ruhen auf Gurtbögen in der Form einfacher Sterngewölbe, an den Durchkreuzungspunkten der Gurtbogen befinden sich herabhängende Schlusssteine. Die Flächen der Gewölbe sind mit skulpirten Renaissancereliefs versehen; ausserdem mit Cartouschen und reichem Figurenwerk im Stile der Schule von Fontainebleau (Qu. Rouyer).

Die 1552 durch Philibert de l'Orme zum ersten Male vollständig im Stile der Renaissance erbaute Kapelle des Schlosses d'Anet ist bereits erwähnt.

b) Skulptur.

Die Bildhauerei der französischen Spätrenaissance ist ganz vom Stile Primaticcio's abhängig. Paul Ponce Trebatti und Cellini waren die anderen Italiener, welche Einfluss gewannen. Die Franzosen Goujon und Pilon waren aus der Schule von Fontainebleau hervorgegangen, obgleich sie mehr als die vorgenannten den nationalen Geist repräsentiren. Jacob von Angoulême, Prieur und Cousin waren eifrige Verehrer Michelangelo's. Die Nachfolge der Schule von Fontainebleau dauert bis in die ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hinein.

Paolo Ponzio Trebatti aus Florenz, geb. um 1480, † nach 1570, kam vermuthlich mit Primaticcio nach Frankreich und wurde zuerst in Fontainebleau beschäftigt. Sein frühstes in Frankreich um 1535 selbstständig ausgeführtes Werk, das Grabmal des Prinzen Alberto Pio da Carpi in Bronze, jetzt im Louvre, ist ruhig und edel in der Haltung mit einem realistisch durchgeführten Porträtkopfe. Die Grabstatue Charles de Maigné († 1556) in Stein, früher in den Celestines, jetzt im Louvre, ist sitzend und schlafend aufgefasst. Die Gestalt, trotz des Panzers, leicht bewegt mit einem schönen Porträtkopfe. Das Bronzerelief am Grabmal des André Blondel de Roquancourt († 1558) ist von lebendiger Naturwahrheit, jetzt ebenfalls im Louvre. In den Jahren 1559—1571 war Trebatti an den Königsgräbern in St. Denis, sowohl am Denkmal François I. wie an dem Henri II., zusammen mit französischen Künstlern der Schule von Fontainebleau beschäftigt. Die Genien an der Säule, welche das Herz François I. tragen, um 1562 gearbeitet, jetzt in der Kirche St. Denis, sind von ihm. Catharina de' Medicis verwendete Trebatti zu den Dekorationen der Tuillerien; er machte die Figuren an den Giebeln der Ostfaçade und in den Jahren 1566—1567 die grosse Fontäne des Gartens, welche unvollendet blieb. Für die neben der Kirche

St. Denis durch Catharina de' Medicis erbaute Kapelle der Valois arbeitete Trebatti 1568—1570 eine Pietà, die nicht aufgestellt wurde. Die Statue der Jungfrau wurde gar nicht ausgeführt und die des Christus blieb in Paris.

Benvenuto Cellini kam 1540 nach Frankreich, hinterliess hier das schon bei Gelegenheit seiner italienischen Arbeiten erwähnte Bronze-Relief der Nymphe von Fontainebleau, jetzt im Louvre, und ging bald wieder nach Florenz zurück.

Jean Goujon, als Architekt und Bildhauer bis 1562 thätig, von 1555—1562 am Louvre beschäftigt, ist entschieden von Primaticcio abhängig in den überschlanken Verhältnissen seiner Figuren und demübereleganten Faltenwurfe derselben. Sein Marmorbild der Diana mit dem Hirsche, für den Brunnen des Schlosses d'Anet, erinnert sogar etwas an die Nymphe des Cellini. Indess ist Goujon dennoch ein echter Repräsentant des französischen Geistes und ein Mitbegründer der nationalen Schule. Sein Reliefstil ist vorzüglich und in diesem zeigt er sich unabhängiger als sonst. Ob das Grabmal des Louis de Brézé in der Kathedrale von Rouen, welches Diana de Poitiers um 1535—1544 errichten liess, von ihm herrührt, bleibt zweifelhaft (Qu. Rouyer, l'Art architectural etc.). Das Material des Denkmals ist schwarzer Marmor und Alabaster. Auf dem Sarkophage die liegende Figur des Verstorbenen als Leiche, die Wittwe zu seinen Häupten knieend, gegenüber die Madonna mit dem Christkinde. Im Bogen die Reiterfigur des Brézé in voller Rüstung, in den Bogenzwickeln zwei Victorien, das Gebälk von Karyatiden getragen, darüber ein Aufsatz mit einer Nische, in welcher eine allegorische Figur steht. Die frühsten sicheren Arbeiten Goujon's sind die jetzt im Louvre befindlichen fünf Reliefs der Evangelisten und einer Grablegung, in den Jahren 1541—1544 für den Lettner der Kirche St. Germain l'Auxerrois ausgeführt. Es sind die besten Reliefs dieser Zeit, in einer vorzüglich schlichten und klaren Anordnung. In der Grablegung wird ein leidenschaftlicher, aber würdiger Ausdruck des Schmerzes bemerkbar. Die Evangelisten wiederholen Motive des Michelangelo in freier Auffassung. Um 1550 sind von Goujon die Reliefs der Fontaine des Innocents in Paris, von denen jetzt drei im Louvre. Die beiden Nymphen gehören, trotz ihrer übertriebenen Schlankheit und der etwas gezwängten Stellung zwischen zwei Pilastern, zum anmuthigsten des derzeitigen Reliefstils. Die Kinderfiguren, auf Delphinen reitend, sind von reizender Natürlichkeit. Die in der Gewandung überreichen Karyatiden im ehemaligen Schweizersaale des Louvre gehören immerhin zu seinen besten Leistungen (Fig. 47). Die Schnitzereien an den hölzernen Thüren der Kirche St. Maclou zu Rouen rühren ebenfalls von ihm her. Goujon schrieb eine Abhandlung zu Vitruv's Baukunst und lieferte 13 Blatt Zeichnungen zu der 1547 durch Jaques Gazeau veranstalteten französischen Ausgabe.

Barthelemy Prieur († 1567) hatte sich, in noch höherem Grade wie Goujon, den Geist der italienischen Schule zu eigen gemacht. Von ihm, die Marmorstatue des Herzogs Anne de Montmorency, jetzt im Louvre, als liegende Figur in voller Rüstung mit lebenswahrem Porträtkopf. Seine Gemahlin

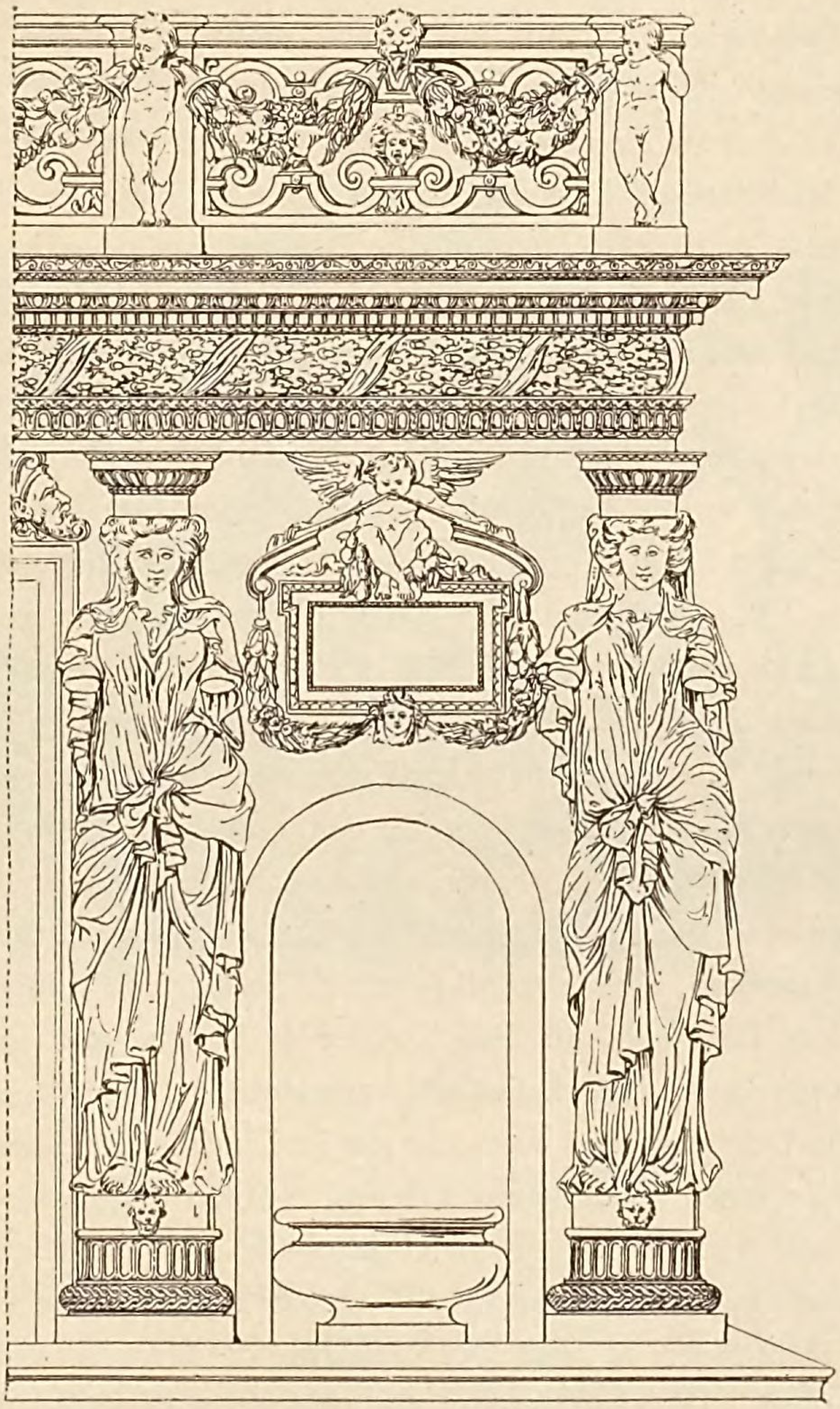

Fig. 47. Karyatiden im Louvre.

ebenso vortrefflich mit schönem liebevollen Ausdruck, nur im Gewande etwas von der edlen Einfachheit des Uebrigen abweichend.

Pierre Bontemps wird unter den Schülern Primaticcio's in Fontainebleau genannt. Die Basreliefs am Grabe François I., am Mausoleum Louis XII., dessen Statue und die Statue der Anna von Bretagne sind von ihm.

Fremin Roussel arbeitet von 1540—1565 in Fontainebleau, von ihm sind die Skulpturen der Grande Porte auf der Terrasse der hufeisenförmigen Treppe.

Jean Cousin, Bildhauer, Maler, Architekt und Mathematiker, geboren zu Soucy bei Sens 1501, stirbt gegen 1590. Er ist ein eifriger Nachfolger des Michelangelo, als Bildhauer berühmt wegen der Statue des Admirals Chabot. Ausserdem von ihm im Louvre mehrere Porträts von einfacher, edler Auffassung und zwei weniger gute Alabasterstatuen von Genien.

Von Jacob von Angoulême ist nur bekannt, dass er es im Jahre 1550 wagte, mit Michelangelo in einem Modell für eine Statue des heiligen Petrus zu wetteifern.

Germain Pilon der Jüngere, geboren zu Loué bei Mans, vollendete 1533 die von dem älteren Pilon begonnenen Statuen des Klosters von Solesmes und kam 1550 nach Paris. Sein Stil ist stark von Primaticcio beeinflusst. Im Jahre 1557 von ihm, das Denkmal zu Ehren des Guillaume Langei du Bellay in der Kathedrale zu Mans. Sein Hauptwerk ist das Grabmal Henri II. und Catharina de' Medicis, welches die letztere in S. Denis in den Jahren 1564—1583 errichten liess; die Architektur von de l'Orme in schweren Formen gebildet und das Figürliche stark idealisirend behandelt. Auf dem Sarkophage liegen die Marmorstatuen der Verstorbenen in weniger herber Naturauffassung. Die oben knieenden Erzstatuen derselben sind im Ausdruck der Köpfe vortrefflich, weniger gut in den gesuchten Bewegungen und den überreichen Gewändern, die Marmorreliefs am Sockel sehr tüchtig. Ohne wahres Leben sind die an den Ecken des Unterbaues angebrachten Erzbilder der Kardinaltugenden, aber vorzüglich fein in der Durchführung der Gewänder. Die Reste eines Denkmals für den Kanzler de Birague und seiner Gemahlin (1574), ebenfalls im Louvre befindlich, werden ihm zugeschrieben. Der nur halb verhüllte Leichnam des Verstorbenen ist hier von erschreckender Wahrheit und macht einen sonderbaren Kontrast mit der Figur der Dame, welche lesend und mit dem Schosshündchen dargestellt ist. Die Marmorgruppe der drei Grazien im Louvre, ursprünglich zur Stütze für eine Urne bestimmt, welche das Herz Henri II. und der Catharina de' Medicis aufnehmen sollte, ist ohne Anmuth. Die Gewandung der steifen, gespreizten, nach der Mode frisirten Gestalten ist ganz willkürlich. Die Gruppe, um 1560 auf Bestellung der Catharina de' Medicis gearbeitet, war ursprünglich für die Kirche der Celestines bestimmt. Ausserdem befinden sich von Arbeiten Pilon's im Louvre: die vier Kardinaltugenden in Holz geschnitzt, von dem Reliquienkasten in St. Geneviève herrührend; sie sind sehr manierirt. Besser ist ein Bronzerelief «die Beweinung Christi», dann die Steinreliefs von vier Tugenden, die Marterinstrumente tragend, von der Kanzel der ehemaligen Augustinerkirche.

c) Malerei.

Die französische Malerei dieser Epoche wird fast allein durch die Italiener Rosso und Primaticcio, sowie durch die zahlreichen Schüler vertreten, die ihnen an der Ausschmückung des Schlosses Fontainebleau halfen. Als Gehülfen der beiden Hauptmeister werden genannt: Nicolo dell' Abbate als vorzüglichster, dann Charles de Varge, Louis Dubreuil, Eustache Dubois, Cormoy, Michel Rochetet, Royer de Rogary, François Quesnil, Hofmaler Henri III. und

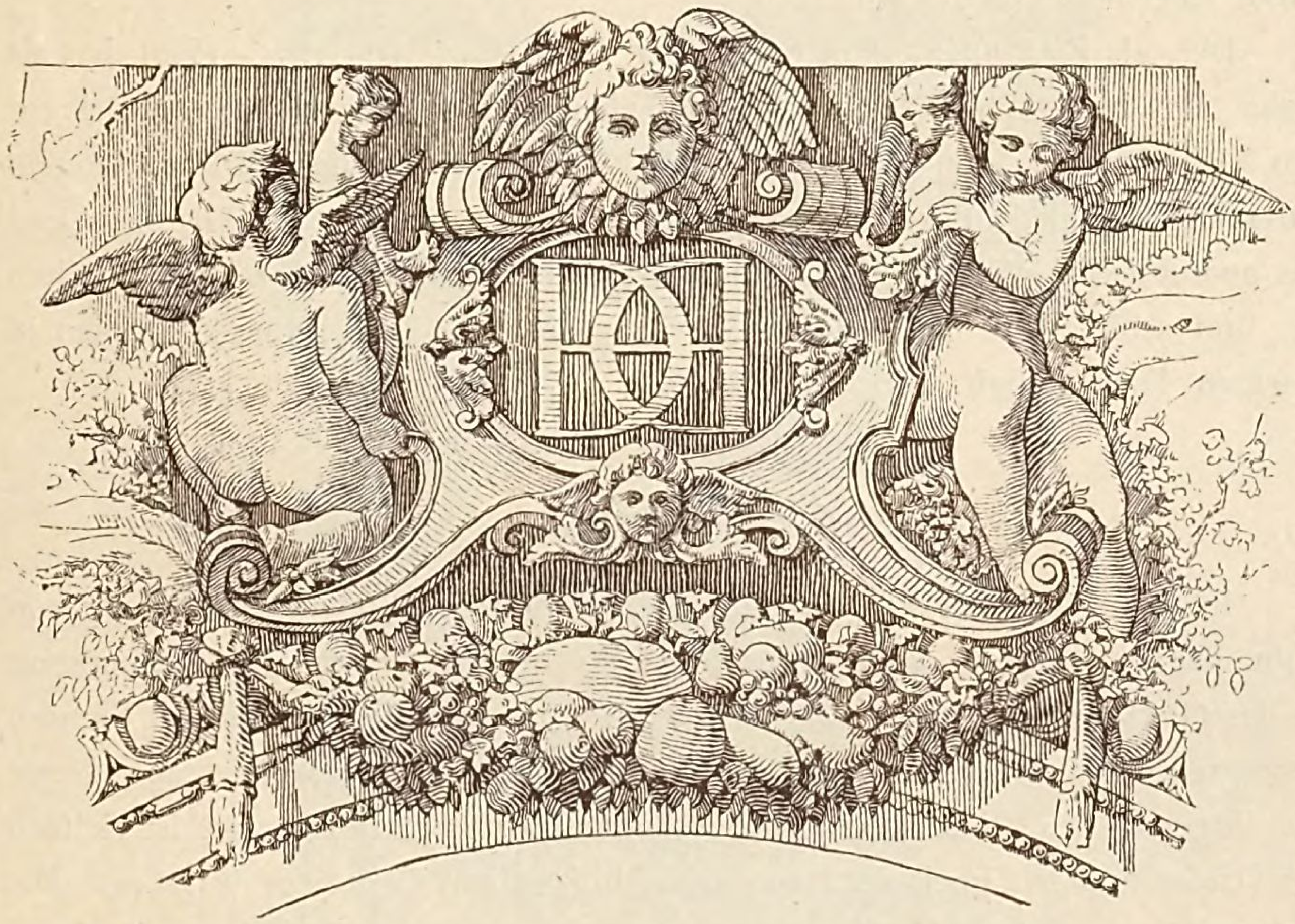

Fig. 48. Gemalte Cartousche von Primaticcio. Gallerie Henri II., Schloss Fontainebleau.

Jacob Bunel. Die Bilder des Rosso de Rossi (Maître Roux) unterscheiden sich wesentlich von denen des Primaticcio. Der letztere erscheint italienisch-antiker in der Richtung, während Rosso durch seine zahlreichen Verkürzungen auffällt. — Beide Maler waren erbitterte Nebenbuhler und Rosso gab sich zu Fontainebleau den Tod durch Gift. — Die Bilder der Gallerie François I. unter Direktion des Rosso ausgeführt, sind: das Opfer, der Elephant Fleur-de-lisé, der Brand von Catania, die Nymphe der Fontäne — modern, aber nach einem Entwurfe Rosso's —, die Schiffer, die Erziehung des Achill, Venus den Amor züchtigend. Die Diana von Poitiers, von Rosso gemalt, liess die Herzogin d'Etampes entfernen und durch eine Danae nach einer Zeichnung Primaticcio's ersetzen. Sämmtliche Bilder sind zuerst durch Vanloo, später durch Couderc und d'Allaux restaurirt.

Die Bilder der Gallerie Henri II. sind poetischer im Gedanken und von Nicolo dell' Abbate ausgeführt. Nicolo kam 1552 nach Frankreich und vereinigte sich mit Primaticcio zur Ausführung dieser Arbeiten. Im Ganzen tritt die Malerei in dieser Gallerie mehr in den Vordergrund. Die von Primaticcio gemalten Cartouschen, in einer sehr edlen Spätrenaissance erfunden, das Figürliche an rafaelische Schönheit streifend (Fig. 48). Die Bilder der Königstreppe an der Cour ovale, gegen 1570 von Primaticcio und dell' Abbate ausgeführt, sind aus der Geschichte Alexander's. In neuester Zeit durch Abel de Pujol restaurirt.

Der als Bildhauer schon genannte Jean Cousin (1501—1590) ist als Maler ein äusserlicher Nachahmer Michelangelo's, etwa wie Franz Floris in den Niederlanden. Sein «jüngstes Gericht» im Louvre erinnert an Michelangelo durch die Kühnheit der Komposition, die Verschiedenheit der Gruppen und das anatomische Wissen. Es ist das einzige Oelbild von ihm, welches erhalten ist, und schliesslich nicht viel mehr als eine Anhäufung von Aktstudien in warmen Tone gemalt.

d) Dekoration.

In der Art zu dekoriren ist zwischen den Begründern der Schule von Fontainebleau, Rosso und Primaticcio, ein grosser Unterschied bemerkbar. In der Gallerie François I., von Rosso, herrschen die reichen mit Figuren verzierten Stuckorahmen vor, in der Quantität und auch im Massstabe, gegen die eingerahmten Bilder. Das Cartouschenwerk der Spätrenaissance ist vielfach verwendet und hat noch den trockenen, holzartigen Charakter (Fig. 49). Die Rahmstücke zwischen den Gemälden, von immer wechselnder, phantasiereicher Erfindung, sind bisweilen von grosser Schönheit, oft auch giebt der Wechsel im Massstabe des Figürlichen wohl das Gefühl des Reichthums, aber auch der Unruhe. Die Modellirung des Plastischen ist vortrefflich, sowohl der Figuren, als der Fruchtschnüre, Blumenkörbe und der übrigen Beigaben. Die Friese zeigen ein reines Ranken- und Blätterwerk mit einem spätrömischen Mustern nachgebildeten Akanthus; letzterer in den Blattspitzen rundlich, etwas gebuckelt, in einer Eigenthümlichkeit, welche auch später dem französischen Akanthus verbleibt. Von ganz ausgezeichneter Vollendung ist das in der Gallerie vorherrschende Cartouschenschnitzwerk der ringsumlaufenden Sockelboiserien. Francisque Seibecq, genannt de Carpi, ein italienischer Tischler, kommt von 1541—1557 in den Rechnungen vor und gilt als der Verfertiger dieser Holzarbeiten. Die Decke der Gallerie ist in Holz ausgeführt, in gradlinigen, mannigfaltig wechselnden Kassettirungen mit Marqueterien in den Füllungen. Als

Stuckatoren der Gallerie werden eine Menge Italiener, Franzosen und selbst Flamänder genannt (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Seit 1536 vertheilten sich die Mitarbeiter unter die beiden Meister und Primaticcio begann für sich seine Gallerie Henri II., in einem ganz von dem des Rosso abweichendem Stile. Primaticcio giebt hier gewissermassen eine Uebersetzung des Stuckstils ins Malerische. Die Galerie Henri II. hat an beiden Langseiten Rundbogenarkaden mit tiefen Wandnischen und über den

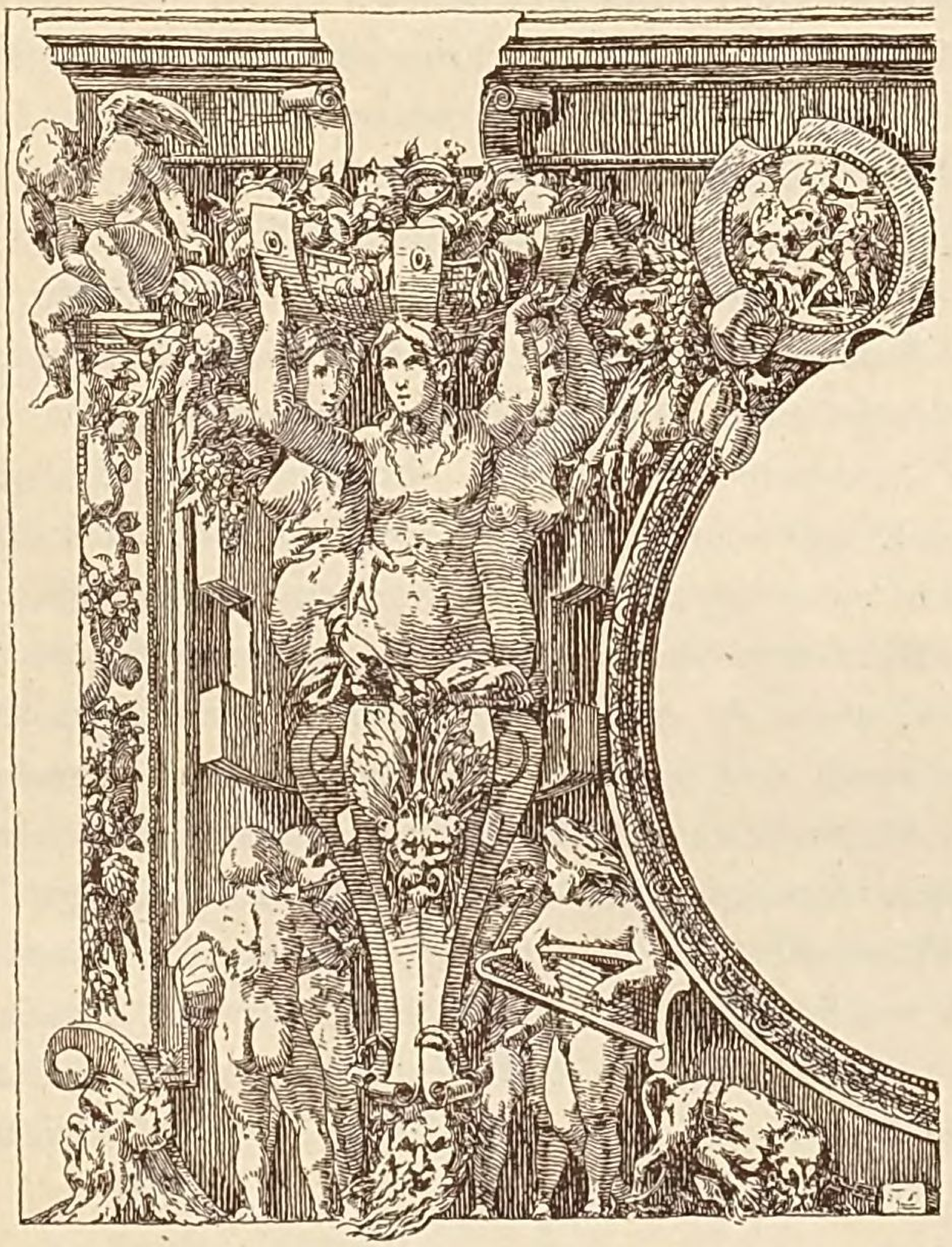

Fig. 49. Rahmung in der Gallerie François I. Fontainebleau.

Rundbogen eine fortlaufende Reihe von Bildern im michelangelesken Stile. An der einen Schmalseite befindet sich ein Kamin, ein wahres Prachtstück italienisch-klassischer Spätrenaissance; an der anderen Seite eine Tribüne ganz in demselben Sinne, mit dem Wappen der Diana von Poitiers und dem Namenszuge Henri II. Die Boiserien sind hier in den Füllungen einfacher, aber in den Konsolen des Abschlussgesimses derselben ist ein grosser Reichthum ornamentaler Phantasie verschwendet. Der Plafond in spätrömischer Kassettirung mit mässigem Cartouschenwerk ist eine ausgezeichnete Holzarbeit (Qu. Pfnor, Monographie etc.).

Ueberhaupt gehören die, im Stil Henri II., ausgeführten Innendekorationen zu den feinsten und besten dieser Art in Frankreich und sind noch in einer Anzahl von Schlössern, wenigstens in Resten zu finden. Im Schloss Ecouen sind die Schlosserarbeiten ganz in dieser Art (Qu. Rouyer, Châteaux etc.). In Ancy-le-Franc zeigt das Zimmer des Kardinals Malereien im Sinne der Schule, über einem Lambris (Qu. Rouyer). Ein Plafond im Château d'Oiron, von wo die berühmten Fayencen Henri II. ausgingen, in Holz, in strengen sternförmigen Mustern gezeichnet (Qu. Rouyer und andere).

Der Dekorationsstil Charles IX. zeigt die Anwendung stärkerer Gliederungen und ein komplizirteres Cartouschenwerk. Im Schloss d'Ancy-le-Franc ist in dieser Art die Chambre des Fleurs und das Kabinet des Pastor fido, die Malereien sind aber noch später und werden dem Meynassier um 1596 zugeschrieben (Qu. Sauvageot). Im Schlosse Ecouen ein Kamin mit kräftiger Bildung der Gliederungen erhalten, mit der Figur einer Viktoria (Qu. Rouyer), dann die Thürflügel eines Saals mit Damascirungen in Gold.

Jaques Androuet Ducerceau, um 1515 oder 1520 geboren, geht 1545 nach Italien und kommt 1548 nach Orleans zurück, um dort ein Atelier für Kupferstich zu errichten. In seiner ersten Periode, bis 1551, sticht er nach seinen italienischen Studien Gebäude und Grotesken und gehört noch ganz in die Stilperiode der ersten Spätrenaissance. Er kultivirt den nachrafaelischen Arabeskenstil und zugleich die damalige etwas trockene hölzerne Cartousche. Als Architekt gehört Ducerceau bereits in die folgende Epoche. De Laune, gen. Stephanus, Goldschmied und Kunststecher, geb. 1515 zu Paris, stirbt dort 1583, arbeitet ganz in dem reich figurengeschmückten Cartouschenstil der Schule von Fontainebleau. Ebenso René Boyvin, Kunststecher, geb. zu Angers 1530, arbeitet noch um 1576. Er giebt auch in seinen Stichen die Kompositionen Rosso's für die Gallerie François I. in Fontainebleau wieder.

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss wurde von Cellini während seines Aufenthalts in Frankreich 1540—1545 wieder emporgebracht. Nach seiner Abreise blieben zwei seiner Gehülfen in Paris und gossen mehrere antike Statuen in Bronze. Hector Lescot, gen. Jacquinot, goss 1571 eine Statue der Jeanne d'Arc für Orleans in Bronze, leider ist dieselbe zerstört. Uebrigens sind in dieser Zeit eine Anzahl Statuen nach Cousin und anderen vortrefflich in Bronze gegossen. Auch die französische Goldschmiedekunst erfuhr durch Cellini einen neuen Anstoss. François Briot war ein berühmter Goldarbeiter dieser Zeit. Die Medaillenschneiderei soll auch von Goujon ausgeübt sein. Sicher ist min-

destens, dass in dieser Zeit de Laune die Stempel der Münze fertigte, welche lange Zeit berühmt blieben.

Für die Anfertigung feiner Fayencen wurde Girolamo della Robbia um 1530 nach Frankreich berufen. Die farbig emaillirten Fayencen am Schlosse zu Madrid, an den Tuilerien und an den Bauten in Orleans sind von ihm. Die Emaillen von Limoges wurden jetzt in einer neuen Art ausgeführt. indem man die Kupferplatte ganz mit einem schwarzen Schmelz überdeckte, auf dem man die Lichter mit opakem Weiss aufsetzte. Gesichter und Blattwerk erhielten eine leichte farbige Glasur, dann eine Zeichnung mit Goldstrichen. Leonard, genannt Le Limousin, war der erste Direktor des für Arbeiten dieser Art eingerichteten Ateliers. Seine Werke erstrecken sich von 1532—1574 und sind noch in werthvollen Stücken erhalten; so die Medaillons am Grabe der Diana von Poitiers und im Louvre, die Porträts des Admirals de Chabot und des Herzogs François de Guise. Andere Emailleure derselben Zeit sind: Pierre Reymond, dann die Familie Penicaud und Courtey. Pierre Courtey lieferte die grössten Stücke der Emaillearbeiten für die Façade des Schlosses Madrid, wovon noch 9 Stück im Hôtel Cluny in Paris, drei andere in England. Die Fayencen Henri II., aus dem Schlosse d'Oiron stammend, in den Jahren 1547—1559 verfertigt, sind nicht minder originelle Kunstprodukte dieser Zeit.

Die Glasmalerei wird durch Bernhard de Palissy, in Agen geboren († 1589), vertreten. Er fertigte für Schloss Ecouen ein Glasbild «Amor und Psyche» nach Rafael. Der als Maler und Bildhauer schon genannte Jean Cousin führte in St. Gervais, St. Etienne du Mont zu Paris, in der Kathedrale von Sens, in den Kapellen zu Vincennes und Anet u. a. O. eine grosse Zahl von Glasmalereien aus. Angrand le Prince ist der Meister mehrerer schöner Glasgemälde in St. Etienne zu Beauvais. Claude und Guillaume von Marseille führten in Italien die gemalten Fenster der Kapelle des Vatikans und mehrerer anderen Kirchen aus.

Das Schneiden von feinen Steinen, die Glypthik, wird durch den Italiener Mathieu del Nasaro nach Frankreich herübergebracht. Er führt von 1527—1547 den Titel eines Münzwardeins von Frankreich und liefert auch Musterzeichnungen zu Stoffen und Teppicharbeiten.

Für Teppichweberei wurden in Frankreich, seit Flandern politisch ganz abgetrennt war, eigene Fabriken errichtet. Schon François I. wollte mit Arras wetteifern, berief Flamänder und errichtete die Manufaktur von Fontainebleau, von deren Erzeugnissen noch Stücke im Louvre aufbewahrt werden. Henri II. errichtete eine neue Fabrik «de la Trinité», in welcher Dubourg am Ende des 16. Jahrhunderts der ausgezeichnetste Künstler war,

Die schönen Holzbildhauerarbeiten des Italieners Seibecq im Schlosse Fontainebleau sind schon erwähnt, aber auch in den Kirchen entstanden noch schöne Werke in dieser Technik. Die Thüren der Kirche St. Maclou zu Rouen von Goujon, das Täfelwerk der Kirche von Orbais, die Chorstühle in St. Bertrand de Comminges von Bachelier u. a.

Die französische Schule des Kupferstichs begann mit der Mitte des 16. Jahrhunderts; Jean Duvet, Etienne de Laune, Noël Garnier, Nicolas Béatriret, René Boyvin u. a. waren ihre Vertreter.

f) Kunstlitteratur.

Es erscheint eine französische Ausgabe des Vitruv: Art de bien Bastir de Marc Vitruve Pollion etc. Paris, Jacques Gazeau, 1547. In Fol. Mit Tafeln von Goujon. Aufnahmen antik-römischer Bauwerke giebt Androuet du Cerceau in seinem Livre d'Architecture; von 1551—1572 erscheinen die drei Bücher in Fol. Die theoretischen Werke des Serlio werden übersetzt: Le premier livre d'architecture de Sebastian Serlio; Bolognois, mis-en langue françaîse par Jean Martin etc. Paris 1545. Der letzte Band hat das Datum 1575. Dazu kommen die Abhandlungen der Franzosen. Reigle generalle d'architecture des cinq manières de colonnes etc. Paris 1568 von Jean Bullant. Die Aufmerksamkeit richtet sich bereits auf die Karolingischen Bauten Frankreichs. J. de Bourdigné, Histoire aggrégativ des Annalles et Croniques d'Anion. Angers 1529. Fol.

Für das Bekanntwerden der zeitgenössischen Kunstschöpfungen sorgen mehrere Arbeiten: Androuet Ducerceau mit seinem Werke: Les plus excellents Bastiments en France, von 1576—1579, in zwei Bänden erscheinend. Das Werk ist der Catharina de' Medicis zugeeignet. Oeuvres de Philibert de l'Orme, Paris 1567, in Fol. Mit Tafeln. Schliesslich erscheinen eine Reihe von Ornamentwerken im Stil der Renaissance: Alciati, Emblemata etc. 8⁰. Lyon 1557; René Boyvin. Libro di variate Mascare quale servono a pittori, scultori et a Huomini ingeniosi. 1560; Libro d'anel la dorefice de l'inventione di Piero Woerioto di Orneo. Lyon 1561 etc.

3. Die nationale Renaissance in Deutschland unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance (1550—1620).

a) Architektur.

Deutschlands Baukunst verharrt in der langen Zeit von der Mitte des 16. bis in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts noch wesentlich unter dem Einflusse der gothischen Traditionen. Die Hauptformen der Architektur bleiben mittelalterlich, die Renaissanceformen sind nur eine dekorative Um-

hüllung, wenigstens muss dies von der grössten Zahl der entstehenden Architekturwerke gesagt werden. Hierdurch unterscheidet sich die deutsche Renaissance ganz wesentlich von der bei weitem mehr antikisirenden französischen Kunst. Auch ist in Deutschland kein so mächtiger, das ganze Land beherrschender Hof vorhanden, wie in Frankreich. Es spielen deshalb die deutschen Schlossbauten eine weit bescheidenere Rolle, dagegen findet die Kunst in dem damals grossen Wohlstande des Bürgerthums ihre breiteste Grundlage. Der gothische Spitzgiebel und der gothische, echt deutsche Erker bekleiden sich mit phantastischen Formen im Stil der Spätrenaissance; das Voluten- und Cartouschenwerk beherrscht die Ornamentik und besonders verdrängt letzteres die Pflanzenranke und ergeht sich mit Vorliebe in flachen bandartigen, etwas trocken wirkenden Flachornamenten, ähnlich den Schmiedebeschlägen. Dabei ist die innere Ausstattung der Bauten eine sehr reiche. Wenn auch die Marmorarbeiten in Deutschland keine grosse Rolle spielen, so entschädigt für diesen Mangel die Pracht der reich geschnitzten, polychromirten und gelegentlich mit Alabasterreliefs bereicherten Holztäflungen. Die allgemeine Stimmung der Innenräume geht indess doch mehr, dem bürgerlichen Charakter der deutschen Kunst entsprechend, auf das Trauliche und gemüthlich Anheimelnde, als auf die Entfaltung kalter Pracht. Grössere dekorative Malereien sind selten, ebenso findet die Freiskulptur in den Wohnräumen kaum eine Stätte.

Der Kirchenbau, allerdings überall geneigt, die alte Ueberlieferung länger zu bewahren, bleibt noch ganz gothisch, mit Ausnahme einiger ziemlich am Ende der Epoche stehenden Werke. Die gothische Bauperiode der grossen deutschen Dome war zwar im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts abgeschlossen, aber man verlor diese erhabenen Werke deshalb nicht aus den Augen und dachte auch wohl an den Weiterbau der unvollendet gebliebenen, wie Herrmann Crombach's Historia Sanctorum trium regum Majorum. Coloniae Agrippinensis 1554, in Fol., mit Grundriss und Aufriss der Westfaçade des Doms von Köln, für diesen zu beweisen scheint. Die innere Ausstattung des Münsters zu Freiburg im Breisgau wurde noch ohne wesentlichen Einfluss der Renaissance weiter geführt. Im Jahre 1558 der Oelberg und 1561 die schöne steinerne Kanzel von Meister Georg Kempf von Rhineck im gothischen Stile errichtet. Das Toplerhaus in Nürnberg wird 1590 noch ganz mittelalterlich mit Masswerk und mageren Gesimsen erbaut. In den Fachwerksbauten der Harzgegenden bleibt die mittelalterliche Stilisirung mit geringen Spuren der Renaissance noch bis 1580 in Uebung.

Die Ornamentformen der italienischen Spätrenaissance, vermuthlich durch die Werke der Kupferstecher bekannt geworden, zeigen sich vereinzelt bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts an verschiedenen Bauten. In Danzig an einem

Giebel zu St. Elisabeth von 1549, hier der früheste mit einer Jahreszahl bezeichnete, sind die Voluten der Spätrenaissance verwendet. Die 1552 vollendete Façade des Artushofes ebenda zeigt ebenfalls Spätrenaissanceformen (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 38). In Erfurt gehört das Haus zum «rothen Ochsen» in diese Zeit, der Giebel hat bereits die Detaillirung der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 48). Das Einfahrtsthor an der Wiener Hofburg, um 1552 erbaut, und anderes zeigt den Einfluss der neuen Ornamentweise. In Münster am Midy'schen Wohnhaus kommt erst später, um 1564, der Stilübergang in den volutenförmigen Konturen des Treppengiebels zur Geltung (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 28); während ein späterer Bau, der Stadtkeller daselbst um 1569—1571, noch ein reines Hochrenaissancemotiv zeigt, ein weit vorspringendes Gebälk über Dreiviertelsäulen, ohne jede Verkröpfung durchgehend (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 28).

Der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, 1556—1559 unter der kurzen Regierung Otto Heinrich des Grossmüthigen ausgeführt, eine der edelsten Blüthen deutscher Kunst, nimmt unter den Bauten dieser Zeit eine eigenthümliche, etwas isolirte Stellung ein. Hier ist ein reiner Façadenbau im entschiedenen System der italienischen Spätrenaissance gegeben, nicht nur eine dekorativ spielende Anwendung des antiken Formenschemas, wie sonst noch allgemein üblich (Fig. 50). Die Baugeschichte dieses Werkes von mässigen Abmessungen ist noch keineswegs aufgeklärt. Früher fabelte man von der Urheberschaft Michelangelo's; das ist nun wohl ganz grundlos, aber an einen direkten italienischen Einfluss, wenigstens durch eine Zeichnung, möchte man wohl denken. Alexander Colin aus Nürnberg, der als Vollender des Maximiliangrabes in der Hofkirche zu Innsbruck bekannte Bildhauer, wird auch am Otto-Heinrichsbau als Meister der Sandsteinskulpturen genannt; Caspar Fischer und Jacob Leyder als Werkmeister und Ausführende. Das Erdgeschoss hat rustizirte jonische Pilaster auf durchgekröpften Postamenten und grosse durch Hermen getheilte Fenster, mit geraden Giebeln bekrönt; der erste Stock zeigt korinthische profilirte und in der Füllung mit einem Arabeskenzuge verzierte Pilaster, und ebenfalls durch Hermen getheilte durch ein Gebälk geradlinig geschlossene Fenster mit einer Bekrönung durch einen figurirten Arabeskenaufsatz in ganz italienischer Art; das obere Geschoss hat korinthische Halbsäulen und ähnlich wie im ersten Stock behandelte Fenster. Die Geschosse sind durch reiche Gebälkbänder von einander gesondert und die beiden Dachgiebel über dem unverkröpften Hauptgesimse bleiben ohne organische Verbindung mit der Façade. Eine Eigenthümlichkeit der Façade ist das Ersetzen eines um des anderen Pilasters durch eine gebälktragende Konsole und darunter gestellte Figurennische. Besonders dieser Zug

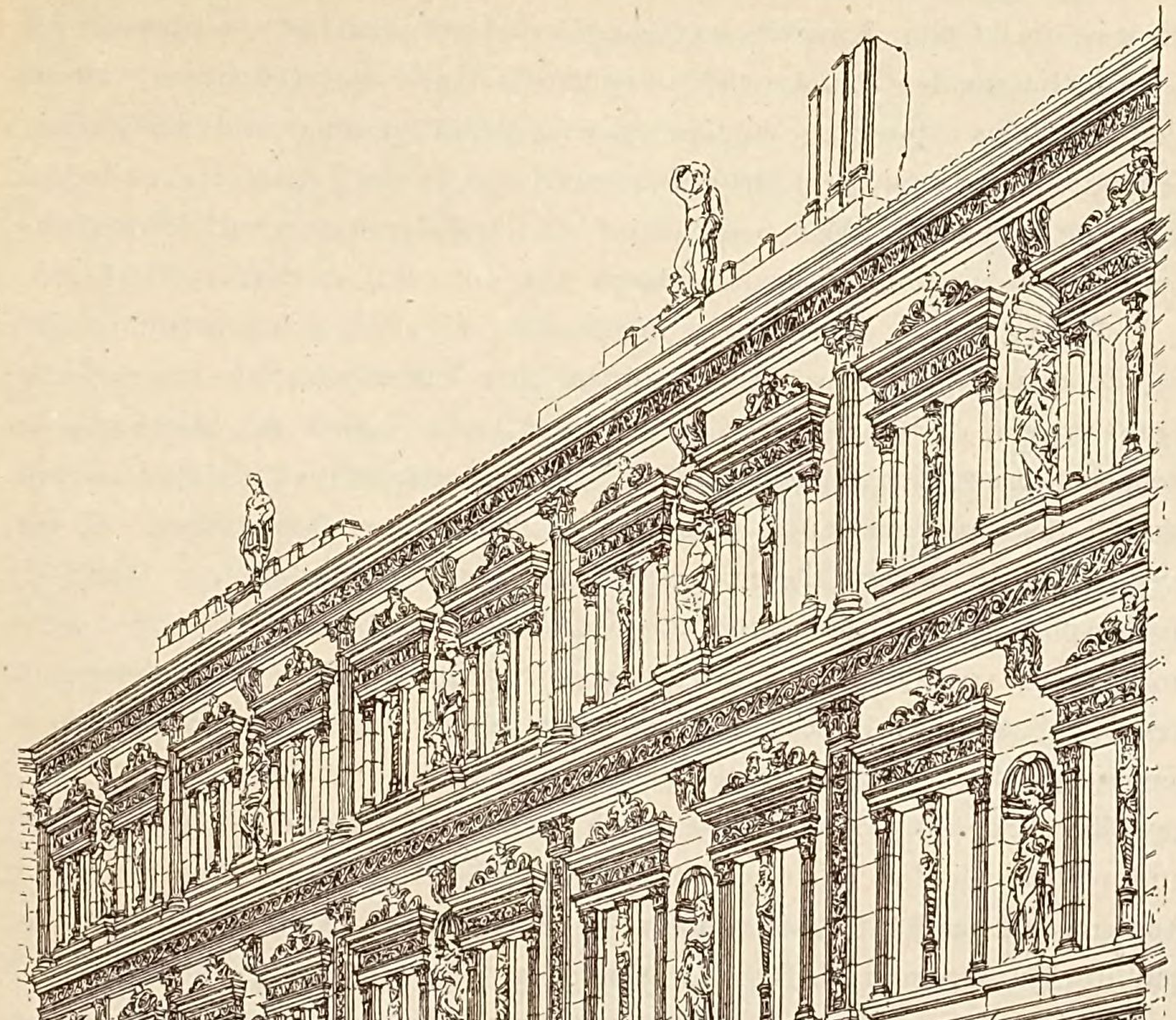

Fig. 50. Schloss Heidelberg. Otto-Heinrichsbau.

der Erfindung scheint auf den Entwurf eines Bildhauers hinzudeuten und vielleicht ist doch Colin, der gewiss genug italienische Studien hatte, der geistige Urheber der Façade. Das Hauptportal mit seinem Cartouschen- und Blattwerk in freier phantasievoller Erfindung, ohne die trockene Beschlägeornamentik der späteren Zeit, stimmt ganz mit dem Spätrenaissancecharakter der Façade und ist keineswegs stärker barock. Man braucht nur als Parallele an die Stuckdekorationen des Rosso in Fontainebleau zu denken (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 9).

Danzig hat an dem Hause Langgasse 45, um 1560, eine sehr antikisirende Façade aufzuweisen, aber doch in organischer Verbindung mit einem Giebel (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 38). In Hameln beginnt der Massivbau der Renaissancezeit gleich mit den, wenn auch primitiv ausgeführten, Holzcartouschenformen der Spätrenaissance. Die Façade des Hauses Bäckerstrasse 16, von 1568—1569, ist einem älteren gothischen Hause vorgebaut, das Portal ist noch spitzbogig geblieben und die Musterung der Quaderschichten kommt noch nicht vor (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 12). Der Verbindungsgang des Rathhauses in Lübeck auf der Marktseite hat eine um 1570 in Spätrenaissance ausgeführte Façade, ganz in Haustein. Die Halle ist mit Kreuzgewölben überdeckt, darüber eine Rustikawand, dann folgt ein Pilastergeschoss und schliesslich drei reich geschmückte Giebel. Auch die Eingangsthür zum Audienzsaale des Rathhauses von 1573 ist reich und fein in diesem Sinne durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renais., Abthlg. 43). In Hildesheim giebt es schon verhältnissmässig früh, um 1564, einen Fachwerksbau, das Platz'sche Haus in der Osterstrasse, im Stile der Spätrenaissance, mit figürlichen Darstellungen in den Brüstungen (Qu. Ortwein, Abthlg. 35).

Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts werden die Dekorationsformen der Spätrenaissance ganz allgemein und führen, besonders in Verbindung mit dem immer noch vorherrschenden Giebelbau, zu ganz abenteuerlich phantastischen, hornförmig ausgebogenen, obeliskenartigen und mit seltsamen Figürlichem vermischten Zierformen. R o t h e n b u r g a n d e r T a u b e r hat in dieser Zeit sein malerisch reizendes Gepräge erhalten. Das R a t h h a u s 1572—1578 vom Baumeister W o l f f aus Nürnberg erbaut, hat aus der früheren gothischen Epoche wesentliche Theile bewahrt, so besonders einen schlanken Thurm, der jetzt sehr zum malerischen Effekt der Langseite beiträgt. Der grosse Rathhaussaal, ein langes hohes, mit einer schweren Balkendecke versehenes Viereck, ist ebenfalls bei dem Brande von 1501 verschont geblieben. Von den Theilen des Neubaues ist besonders eine, vor der Langseite sich hinziehende Rustikakolonnade wirksam. Das Hauptportal in Sandstein am südlichen Giebel, in sehr reinen Renaissanceformen, sowie auch die Ornamentik der in Eichenholz ausgeführten Thür, ist zu bemerken. Das S p i t a l-

gebäude zu Rothenburg 1574—1576 ebenfalls von Wolff ausgeführt, ist im Aeusseren einfach, doch mit zwei schönen Portalen in klaren Renaissanceformen. Das Innere ist reicher und enthält besonders schöne Thüreinfassungen in Sandstein mit dem Monogramme des Baumeisters (Qu. für Rothenburg: Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). Das Haus No. 343 in der Schmiedgasse zu Rothenburg ist ein Giebelhaus von origineller Stilisirung, vermuthlich 1596 erbaut. Die sehr bemerkenswerthe Façade hat 14 Karyatiden in zwei Geschossen und der Giebel ist durch Delphine abgetreppt. Es war dies kein Kaufhaus, sondern ein nur zum Bewohnen bestimmtes Gebäude. Im Erdgeschosse lag die Diele und eine Dienerwohnung. Die Wohnung im ersten Stock mit Vorplatz, Familiensaal und Küche, die Hintergebäude in zierlichem Fachwerksbau noch mit spätgothischen Motiven. Die Portale des Schulgebäudes in Rothenburg, von 1590, ganz im Stile der Rathhausarchitektur und wohl von denselben Steinmetzen, die dort thätig waren, gefertigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3).

Das gräflich Fugger'sche Schloss zu Kirchheim an der Mindel, 1581 erbaut, ist einfach im Aeusseren, um so reicher in der Architektur des grossen Saals; besonders ist hier die Decke ein Meisterstück der Renaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2).

Das neue Schloss zu Baden, 1576 durch Markgraf Philipp II. von dem Baumeister Caspar Weinhardt aus Benedict-Beuren, der früher in Regensburg und München thätig gewesen war, erbaut. Im Jahre 1689 durch den französischen Marschall Duras niedergebrannt und 1697 wieder aufgebaut. Die vom Bau von 1576 erhaltenen Theile, das Hauptportal, der Treppenthurm und ein besonders ausgezeichneter Rundpavillon, der sogenannte Dagobertsthurm, zeigen die Stilisirung der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, Abthlg. 23).

In Mainz ist das Haus zum Könige von England aus dem Ende des 16. oder dem Anfang des 17. Jahrhunderts, an der Hofgallerie sind die Gesimse, Kragsteine und Baluster von Sandstein, die Pfosten mit Knaggen und Friesen von Eichenholz. Die Details sind etwas flüchtig behandelt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6).

Das Portal des ehemaligen Jesuitenkollegiums, jetzt Gymnasiums, in Coblenz, ganz im Stile dieser Zeit, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, die Steinhauerarbeit von stattlicher Wirkung im Stile der deutschen Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 45).

Das Haus in der Dalbergstrasse zu Aschaffenburg (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26) hat die trockene Beschlägeornamentik der Spätzeit.

Das Residenzschloss zu Aschaffenburg gehört zu den bedeutendsten Schlossbauten Deutschlands. Im Jahre 1605 begann der Bischof Suicard von

Mainz den Neubau. Baumeister war Georg Rüdiger aus Strassburg. Der Grundplan ist nahezu ein Quadrat, mit kräftig vorspringenden Eckthürmen, in der Mitte ein ebenfalls quadratischer Hof. Die Lage auf einer hohen Terrasse erhöht die Wirkung des Baues. Die Façade des südlichen Flügels mit einem mächtigen Treppengiebel in der Mitte, in Renaissanceformen detaillirt, ähnlich die anderen Fronten. Sämmtliche Fenster haben steinerne Kreuzpfosten. Die Eckthürme mit Gallerien, auf weit ausladendem Konsolengesims, mit reich skulpirten Köpfen und Ornamenten. Das Hauptportal 1607 mit Rustikapfeilern und vorgesetzten Säulen mit Beschlägeornamentik; denselben Stil zeigt das kurfürstliche Wappenschild an der südwestlichen Fundamentmauer. Die Giebel treppenförmig mit Pyramiden bekrönt und mit Beschlägeornamentik verziert, ähnlich das Portal zur Schlosskapelle (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26).

In Colmar befinden sich eine Anzahl Bauten, welche dieser Epoche angehören. Ein Erker am spätgothischen Polizeigebäude, 1575, zur Vornahme öffentlicher Bekanntmachungen angebaut, in klarer Fassung. Die Portale am Fleischhauer'schen Hause; das am Treppenthurm von 1581, ein anderes Portal von 1587 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). Der sogenannte Neubau in Colmar, 1606 erbaut, hat einen Erker mit Bänderornamentik. Aehnlich das Portal Bäckergasse 4, an einem Hause der ehemaligen Schmiedezunft, vom Jahre 1616.

Das Rathhaus in Gernsbach, als Wohnhaus 1617 erbaut, von dem ursprünglichen Werke nur der Steinbau erhalten, zeigt einen Treppengiebel mit hornförmigen Ausladungen und gekuppelte Fenster mit durchschnittenem Giebel. In dem häufigen Cartouschenwerk, welches auch die Fenstereinfassungen begleitet, macht sich ein Uebergang zum Barock geltend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 39).

Der sogenannte Spanische Bau in Köln, 1608 als Gebäude für die rheinisch-westphälischen Kreisstände begonnen, ist ein Backsteinbau in niederländischer Spätrenaissance. Die Schlussrosetten der gothischen Gewölbhalle, in später Renaissanceornamentik mit Spuren ehemaliger Vergoldung und Bemalung. Der grosse Saal im Kölner Rathhause von 1603, die reichste Innendekoration, die noch aus dieser Epoche in Köln vorhanden, mit herrlichen reinen Intarsien. Ebenfalls bemerkenswerth der Zunftsaal der Bierbrauer, Schildergasse 96, aber im Uebergangsstil zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22).

Münster hat eine Anzahl Wohnhäuser aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, stets Giebelbauten und stets mit den phantastischen Dekorationsformen der Spätrenaissance. Schlun's Wohnhaus mit hornförmigen Giebelverzierungen und Obelisken. Das ehemalige Meyer'sche Wohnhaus, jetzt abgerissen, hatte

einen reichen Giebel mit Beschlägeornamentik. Aehnlich ist der Giebel an Schwiersen's Wohnhaus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28).

Die Bauten der Spätrenaissance in Hameln zeigen ein vielfach variirtes Motiv, die Diamantirung und Musterung der Quaderflächen besonders stark ausgeprägt. Es liegt hierin ein malerischer Zug, der auf das beginnende Barock hindeutet und der sich in ähnlicher Weise in französischen und

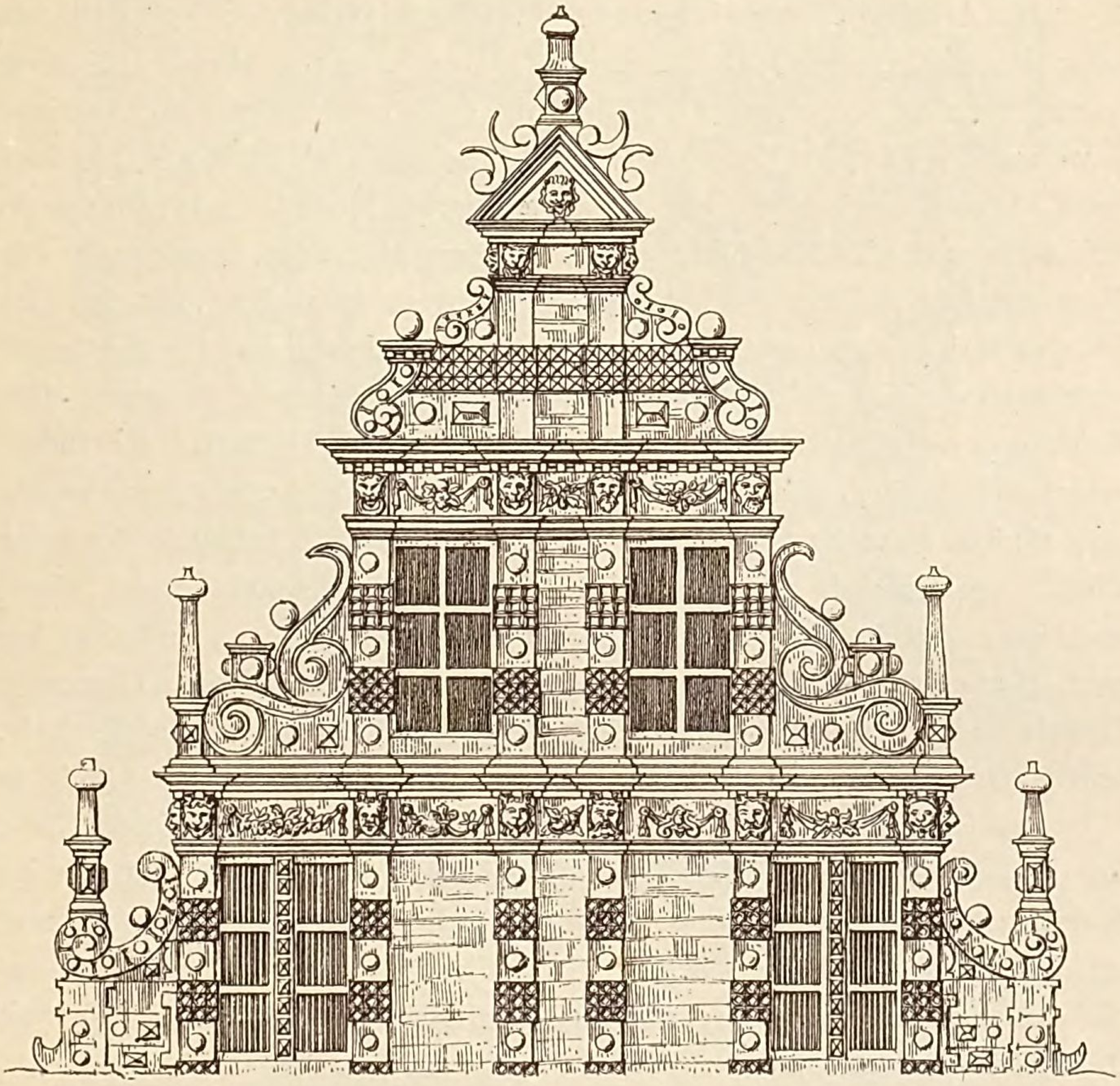

Fig. 51. Giebel vom Schloss Hämelschenburg (n. Ortwein).

niederländischen Barockbauten wiederfindet. Das Leist'sche Haus in der Osterstrasse 9, eins der ersten Renaissancehäuser in Hameln, hat gleich sehr entwickelte Spätrenaissanceformen, welche sich in einer sehr lebendigen Behandlung des Giebelkonturs aussprechen, dagegen sind die diamantirten Quaderschichten noch nicht vorhanden. Die Burg Schwöber bei Hameln von 1574 bis 1602 hat noch in den bis 1588 ausgeführten Theilen spätgothische Profilirungen. Am nördlichen Flügel, 1602, ein zierliches Portal mit Diamantirungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 12).

Die Hämelschenburg, zwischen Hameln und Pyrmont, 1588 bis 1613 erbaut, erinnert noch vielfach an das Mittelalter (Fig. 51). Das Bruchsteinmauerwerk mit Mörtelputz wechselt mit gemusterten Quaderschichten und die Ornamentik zeigt das gerollte Cartouschenwerk und die Bandstreifen der Spätrenaissance, die Dächer sind mit Sollingplatten abgedeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 27).

Die Architektur der Häuser in Hameln folgt nun dem in Hämelschenburg angeschlagenen Tone. Das von Dempster'sche Haus am Pferdemarkt, ein 1607 begonnenes Giebelhaus, ist in den beiden unteren Geschossen massiv mit stattlichem Erker, das dritte Geschoss und der Giebel in Fachwerk. Charakteristisch sind die mit geometrischen Mustern bedeckten Quaderschichten und die Nachbildung von Blecharbeit in der Ornamentik. Der Fachwerksbau ist sehr reich in demselben Sinne ausgebildet (Fig. 52). Das Hochzeitshaus an der Osterstrasse, um 1610 begonnen, zeigt in der Quaderverblendung einen gleichmässigen Wechsel der gemusterten Schichten, deren Zeichnung meist durch Zirkelschläge gebildet ist. Die Dacherker der Südseite zeigen die üblichen phantastischen hornartigen Schweifungen. Der Ostgiebel von 1617 ist besonders reich und hat eine originelle Bekrönung der letzten Zinne. Das Gebäude war zu gleicher Zeit Stadtwaage, Apotheke und Schenke und hatte deshalb drei Portale. Das sogenannte Rattenfängerhaus, kurz nach 1600 erbaut, ist ein mächtiges Giebelhaus mit phantastischem Kontur des Giebels und hat dieselben ornamentirten Quaderschichten und die gleiche Beschläge-Ornamentik, wie das Hochzeitshaus (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 12).

Das Rathhaus in Celle, mit einem sehr schönen und reichen Giebel, um 1579 erbaut. Die drei Geschosse des Giebels mit dorischer, jonischer und korinthischer Pilasterarchitektur, der Umriss durch das übliche Volutenwerk mit Obelisken und Kugeln belebt. Sämmtliche Gesimse sind verkröpft und die Ornamentik in der Nachahmung der Beschläge gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 25).

In Gandersheim ist das Rathhaus nach einem Brande um 1580, mit Beibehaltung alter romanischer Theile, in den Formen der Spätrenaissance wieder aufgebaut. Die Hauptlinien sind ziemlich rein, aber die Verzierungen zeigen ein reiches gerolltes Ledercartouschenwerk. Die Abtei ebenda, nach einem Brande 1599—1600 von Meister Heinrich von Oevekate wieder aufgebaut. Die Giebel mit Voluten in mässiger Ausbildung. (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 30).

In Münden, am Zusammenfluss der Werra und Fulda, ist das Raths- und Hochzeitshaus um 1603 begonnen. Die Steinmetzarbeiten der Fronten von Meister Friedrich Weitmann von Münden. Die Hauptarbeiten am

Portal, den Giebeln, sowie am Erker der Hinterfront von Georg Grossmann von Lemgo mit reicher Beschlägeornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 13).

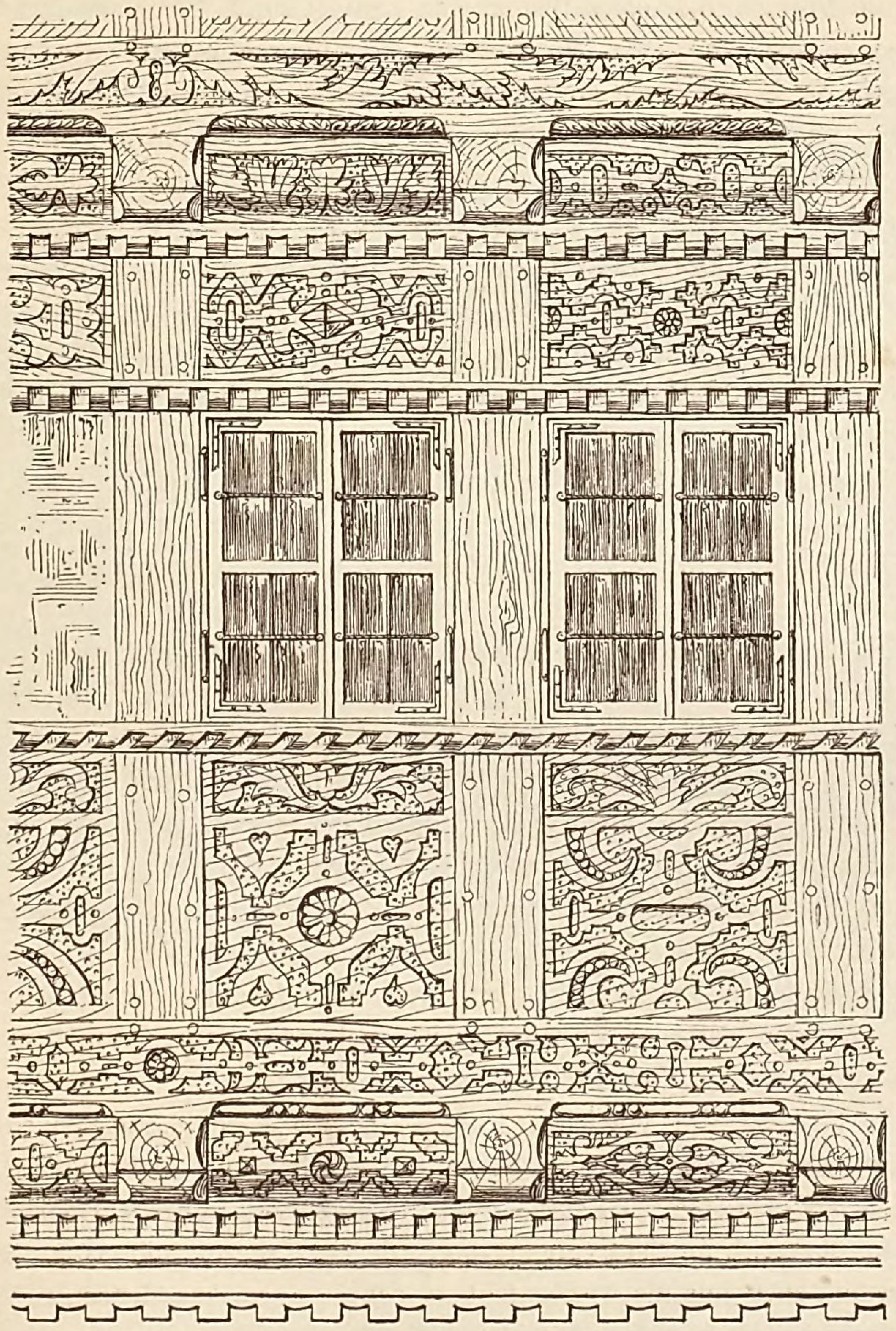

Fig. 52. Vom Dempster'schen Hause in Hameln (n. Ortwein).

Das sogenannte Haus der Väter in Hannover, 1619 erbaut, ist jetzt ein moderner Umbau mit Verwendung alter Theile (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 24).

Das Gewandhaus in Braunschweig, 1589 mit einer im Renaissancestile umgebauten Façade. Die Halle vermuthlich aus derselben Zeit mit Kreuzgewölben überdeckt, die Gurte derselben setzen auf Konsolen auf, welche vasenartig mit Voluten über einer Blätterwelle gebildet sind. Das ehemalige Gymnasium ebenda, von 1592, ein Neubau mit Figurennischen zwischen den Fenstern, die Fenster noch gothisirend hat schöne Figuren als Bekrönung des Portals. Das Haus Gördlingerstrasse von 1584, mit schönem Portal. Ein Thor in der Wendenstrasse von 1591; Thor und Fenster am Südklint 15, von 1591 sind bemerkenswerth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 29).

Im Fachwerksbau der Harzstädte macht sich der Stil der Spätrenaissance durch eine mehrfache Anwendung des figürlichen Reliefs, besonders in den Fensterbrüstungen, bemerkbar. Das Haus Poststrasse 5 in Braunschweig, von 1597, mit grösserem Hof, zeichnet sich durch ein sehr schönes figürliches Ornament an der Saumschwelle aus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 29). Die Bürgerschule in der Wilhelmstrasse ebenda, von 1619 hat zwei Geschosse in Stein und nur ein oberes einfach gehaltenes Fachwerksgeschoss.

Das Schloss zu Bevern bei Holzminden 1603—1612 erbaut, mit mittelalterlicher Hauptanlage, viereckt um einen grösseren Hof gruppirt, nur mit Renaissancedetail. Auch hier finden sich die verzierten Rustikaquadern wie in Hameln, nur mit viel kleinerer Musterung. Die Portale in ausgebildeter Spätrenaissance gehalten mit Beschlägeornamentik, Fruchtschnüren und auch schon mit den später noch mehr beliebten hängenden Tüchern. Auch an den Rustizirungen der inneren Thüreinfassungen zeigt sich eine ähnliche Flächenbehandlung wie in Hameln. Die oberen Stockwerke der Hofseiten sind im Fachwerksbau mit Uebertragung der Steinformen ausgeführt. Die Behandlung der äusseren Fenster mit schrägen Laibungen ist noch mittelalterlich, auch die Treppen sind gothische Spindeltreppen mit Renaissancedetail. An den äusseren Portalen zeigen sich noch Spuren von Bemalung und Vergoldung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 4).

In Hildesheim bezeichnet das Kaiserhaus am Langenhagen, ein Steinbau, 1586 für den Dr. juris Borkholten errichtet, der in Bologna studirt hatte, den Uebergang zum Barock (Fig. 53 giebt die älteren Theile). Das Haus ist überreich an Skulpturen, schon mit den Kaisermedaillons am Sockel beginnend, aber nur die Nischenfiguren haben einen künstlerischen Werth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35). Der Steinerker am sogenannten Templerhause ist vom Jahre 1591. Im Fachwerksbau hält sich der gothische Einfluss länger, erst in einem Fachwerkshause am Markte von 1598 zeigt sich derselbe ganz verdrängt, die Brüstungen haben die in der Spätrenaissancezeit beliebten figürlichen Darstellungen. Ein Fachwerkshaus am Hohenwege, 1608,

überträgt die Formen der Steinarchitektur auf den Holzbau. Das Neustädter Rathhaus von 1601, ganz im Charakter des Vorigen, aber immer mit vorgekragten Stockwerken. Das ehemalige Rolandshospital, um 1611 erbaut, in Fachwerk mit Uebertragung der Steinformen und wie die Vorigen mit figürlichen Darstellungen in den Brüstungen. Der Fachwerkserker am Pfaffenstieg ist von 1602;

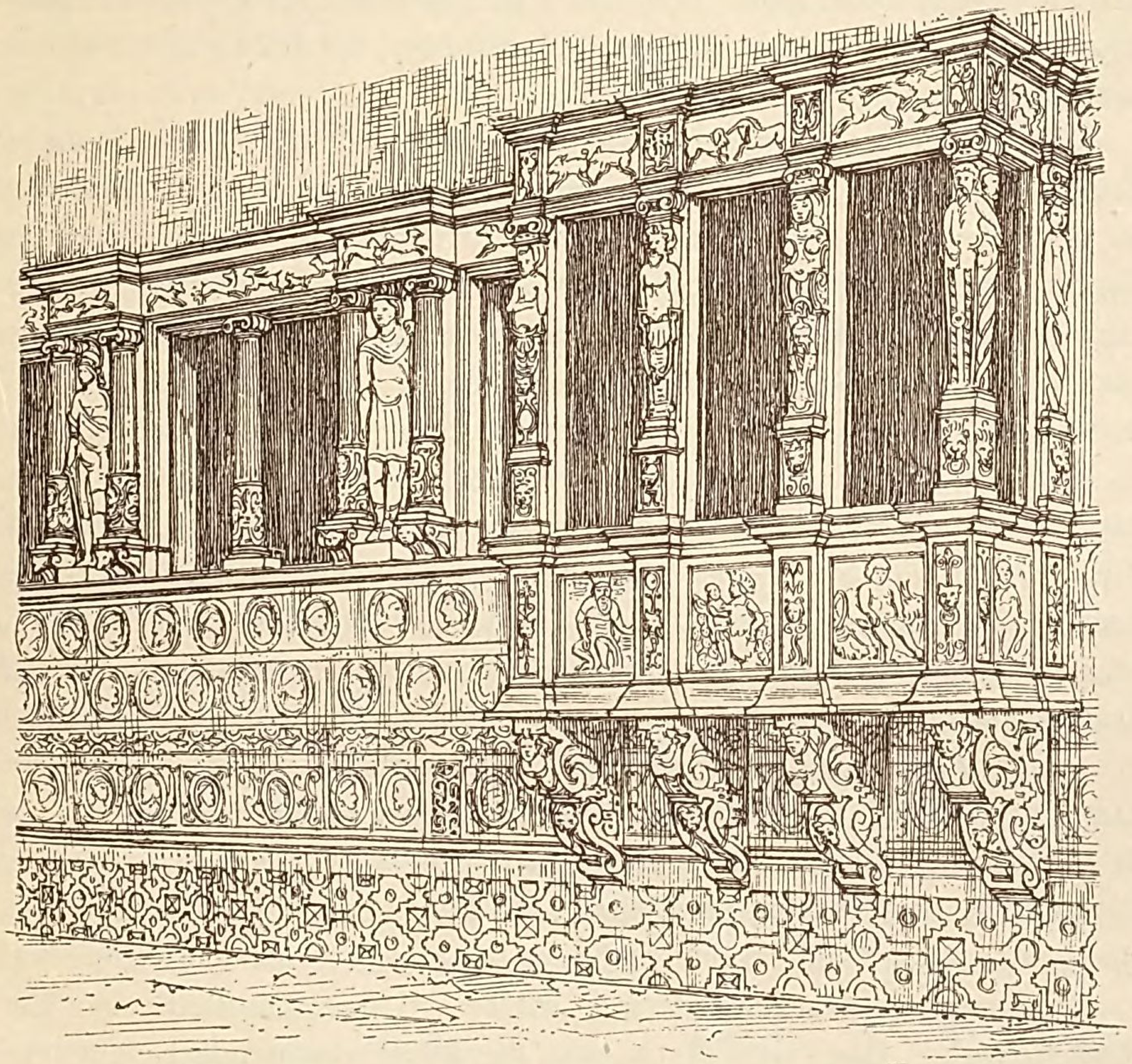

Fig. 53. Haus am Langenhagen in Hildesheim.

dann Häusergruppen am Andreasplatz und am Markt von 1615, ganz wie die Vorigen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35).

Die ehemalige bischöfliche Comisse am Holzmarkt in Halberstadt ist ein Steinbau von 1596, mit Giebeln auf den vorspringenden Eckbauten, im Uebergang zum Barock. Ein Fachwerkshaus am Holzmarkte ebenda, von 1576, ein Langhausbau mit Erker und Dachausbau hat noch die Arkadenfüllungen in den Brüstungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 46). Der Zwicken (Schwibbogen) am Domplatz, die ehemalige Domprobstei, um 1611, hat unten rundbogige Arkaden in Sandstein, darüber ein Fachwerksgeschoss, — die jetzt

hier befindlichen geschnitzten Füllungen rühren aber von einem anderen Gebäude her — (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Das Fachwerkshaus am Hohenweg 51, ein Langhaus mit Dachausbau, hat noch Arkadenfüllungen in den Brüstungen. Das glänzendste und prachtvollste Beispiel des Halberstädter Renaissance-Fachwerksbaues, der Schuhhof am Fischmarkt vom Jahre 1579, ist nur theilweise erhalten; drei reiche Erker sind in neuerer Zeit entfernt und ein Theil der Brüstungen verändert worden.

In Berlin wird 1572 Hans Räspell vom Kurfürsten Johann Georg als Baumeister auf acht Jahre angenommen, er baut am Schlosse in Köpenik und an der Befestigung von Küstrin. Franz Chiaramella de Gandino war nur Festungsbaumeister in Spandau. Graf Rochus Guerini zu Lynar, geboren 1525 in Italien, † 1596 in Spandau, kam 1578 in brandenburgische Dienste und wurde in Berlin am kurfürstlichen Schlosse und in Bötzow, ebenfalls an einem Schlossbau, beschäftigt. Rochus von Lynar begann 1570 den Weiterbau des kurfürstlichen Schlosses in Berlin. Ein Flügel nach dem Lustgarten hin wurde hinzugefügt, der an den Flügel Joachims anschliessende Theil wurde vier Stock hoch aufgeführt. Im Jahre 1579 wurde auch die Anlage des dritten Hauses, des Quergebäudes, welches den Schlosshof schliessen sollte, geplant. Peter Kummer der Aeltere aus Dresden, kurfürstlich sächsischer Bau- und Maurermeister, wurde von Kurfürst August von Sachsen mit einer Visirung zu einem Gebäude nach Berlin geschickt. Dieser Plan kam unter Lynar's Oberleitung zur Ausführung, wurde aber mehr nach der Schlossfreiheit hin gerückt als anfangs beabsichtigt; das Gebäude wurde 1606 abgebrochen. Im inneren Schlosshofe, am Flügel Joachims II., wurde eine Doppeltreppe gebaut, die eine mit Stufen, die andere als Rampe, letztere noch in der Treppe vor dem Schweizersaale erhalten, vermuthlich nach einem Entwurfe Lynar's. Das dritte Haus, der Querflügel, wurde endlich von Peter Niuron aus Lugano, der bereits mit seinem Bruder Bernhard 1577—1580 das Schloss in Dessau erbaut hatte, ebenfalls unter Oberleitung Lynar's, in den Jahren 1593—1597 ausgeführt. Unten befand sich der Weinkeller, im Erdgeschosse und erstem Stock die Rathsstube, das Archiv, die Kammer und die Kanzlei, die beiden oberen Geschosse wurden zu Gastwohnungen eingerichtet. Peter Niuron baute noch nach 1590 unter Kurfürst Joachim Friedrich die Seitengebäude, welche jetzt im Lustgarten zwischen dem Schlosse und dem Dome liegen; es wird aber nur der grade Flügel nach dem Lustgarten hin fertig. Niuron war später wieder in Köthen in Anhaltischen Diensten.

Das Jagdschloss Grunewald bei Berlin wurde um 1580 durch die gegenüberliegenden Gebäude vergrössert, unter Leitung Lynar's.

Ebenfalls unter Direktion Lynar's wurde das von Guerini angefangene Schloss Bötzow bei Berlin, später Oranienburg genannt, von Joh. Bapt. de Sala 1590 weiter gebaut. Noch später wird dasselbe bedeutend erweitert.

Das Portal der Marienkapelle der Nicolaikirche in Berlin, zugleich Erbbegräbniss der von Kötteritz'schen Familie, in Spätrenaissance zum Barock übergehend gehört in diese Zeit (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19).

In Magdeburg ist das Haus Breiteweg 148, um 1593 erbaut, das einzige bemerkenswerthe Steinhaus, das bei der Zerstörung Magdeburgs erhalten blieb. Es ist ein Giebelhaus mit gothischen Reminiscenzen in den abgeschrägten Fensterlaibungen, sonst in ausgebildeter Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 46).

Halle a. d. Saale besitzt einige Bauwerke aus dieser Zeit. Das Waage- und Hochzeitshaus 1573—1581 von demselben Meister, der auch Theile des Friedhofs ausgeführt hat. Im Thalamte noch eine hübsche Decke mit Gemälden, von 1594, in Spätrenaissanceformen; die weissen Bandfriese auf rothem Grunde, die Rosetten und bossirten Rechtecke golden auf blauem Grunde. Die braun und grünen Ranken von flotter Behandlung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 8).

Das Haus zum «breiten Heerd» in Erfurt am Fischmarkt, 1584 von Heinrich von Denstedt erbaut, im Uebergang zum Barock, mit vielem figürlichen Ornament. Die steinerne Wendeltreppe hat an der Unterseite noch ganz Spätrenaissance-Ornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 48).

Die Veste Heldburg bei Erfurt, von 1560—1564 durch den sogenannten französischen Bau erweitert. Der Baumeister war Nicolaus Gromann. Zwei Erker im Hofe, der Männer- und Frauenerker genannt, sind der Hauptschmuck des Hofes (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 48). Ein Fachwerkshaus in Heldburg, mit steinernem Unterbau von 1605, wirkt sehr eigenartig durch die in Muster zusammengestellten Fachfüllhölzer. Die Holzfläche überwiegt und lässt nur kleine Felder frei, welche mit gebrannten Thonplatten von verschiedener Farbe ausgefüllt sind; die Fenster des Unterbaues noch gothisirend.

Am kurfürstlichen Schlosse in Dresden beginnt durch Christian I. (1586—1591) eine dritte Bauperiode unter italienischem Einflusse. Der Baumeister Nosseni musste aber die Façaden der jetzt hinzugefügten Theile, des Flügels an der Schlossstrasse und des Stallhofgebäudes, der deutschen Renaissancestilisirung anpassen. Der kleine Hof ist der Mittelpunkt der damaligen Bauthätigkeit. Es ist eine derbe, strenge Rustikaarchitektur im Sinne der italienischen Spätrenaissance; gekuppelte, rustizirte, dorische Säulen fassen den Halbkreis ein. Der Hof, zur Abhaltung von Ringelrennen bestimmt, war auf der nordöstlichen Langseite durch offene Arkaden auf dorischen Säulen ein-

gefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). Das Portal, welches den Verkehr von der Hofkirche aus mit dem grossen Hofe vermittelt, ist aus derselben Zeit und hat ebenfalls dorische, rustizirte Säulen. Der Italiener Nosseni kam 1575 aus Lugano nach Dresden und führte ausser dem Schlossbau noch die grandiose Fürstenkapelle des Freiburger Doms aus.

Schloss Osterstein bei Zwickau, 1587—1590, an Stelle einer alten Burg, von Kurfürst August erbaut, jetzt Gefängniss (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 33).

Das Rathhaus in Brieg, 1570—1576 von Jacob Mahler erbaut, mit Giebeln, Helmthürmen und dazwischen liegender Vorhalle, ein malerisches Ganze bildend. Der obere Theil der Vorhalle hat wegen Baufälligkeit abgebrochen werden müssen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 11). Ein Wohnhaus am Ringe ebenda, 1621 in Formen der Spätrenaissance errichtet, die ganze Façade mit Sgraffito's dunkel auf hellem Grunde bedeckt. Das alte Oderthor in Brieg, 1595—1596 vom Schlossbaumeister Bernhard erbaut, zu einer Befestigung am Piastenschlosse gehörend.

Die Stadtwaage in Neisse, 1602—1604 erbaut, ist ein Giebelhaus im beginnenden Barockstile. Die Arkaden des Unterbaues in Granitquadern, oben Ziegelbau mit Verputz und Sandstein für Einfassungen und Figürliches; ein reich entwickelter Giebel ist vorhanden. Die Façade zeigt noch Spuren von Bemalung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 171).

Das Schloss zu Oels, 1616 unter Karl II. vollendet. Das äussere Schlossthor um 1603 mit diamantirter Rustika und ins Barocke übergehendem Aufsatze, in unschönen Verhältnissen.

In Bunzlau zeigen mehrere Portale am Ring von 1557 und 1600 den Stil der Spätrenaissance bis zum Barock hin (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 175 und 176). Das Schlossportal zu Giessmannsdorf von 1603, ebenfalls im Uebergange zum Barock. Aehnlich ein Schlossportal zu Parchwitz vom Jahre 1582.

In Nürnberg kommt nach der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das gothische Detail, das man sich bis dahin eifrig bemüht hatte zu vermeiden, wieder zur vollen Geltung; besonders das den Bauhandwerkern stets geläufig bleibende Masswerk. Ein Beispiel davon bietet das Peller'sche Haus in Nürnberg, um 1605 für Martin Peller, den Schwiegersohn des reichen Bartolomeo Viatis aus Venedig, erbaut. Die Formen sind wieder stark mit spätgothischen Konstruktions- und Dekorationsmotiven gemischt; und daneben zeigen die Giebeltheile der Façade bereits den Uebergang zum Barock. Das Innere, Kaminthüren, Kamine und Täfelwerk erinnern bereits an die phantastischen Kompositionen Dietterlin's, dabei bleibt die Schlosserarbeit wieder im Charakter der Spätgothik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Heft 5). Das noch mehr gothische Toplerhaus von

1590, ebenda, wurde schon erwähnt. Der Schopperhof bei Nürnberg, um 1590 erbaut für Bartolomeo Viatis, mit Zaun und Wassergraben, in sehr einfachen Formen, aber nicht mittelalterlich.

Die Burg Trausnitz bei Landshut ist eine ursprünglich gothische Anlage, vermuthlich fand erst in den Jahren 1578—1580, die Umwandlung in einen Renaissancebau statt, besonders datiren die bemerkenswerthen Malereien des ersten Stocks aus dieser Zeit.

In Elias Holl zu Augsburg und Wendel Dietterlin von Strassburg begegnen uns endlich zwei unzweifelhaft deutsche Meister von grösserem Ruf. Der Baumeister Elias Holl, nach Angabe seiner Selbstbiographie 1573 in Augsburg geboren, kam um 1600 nach Venedig und bildete sich an den Bauten des Palladio. Dies bestimmte den Stil seiner späteren Bauten. Sein Hauptwerk ist das kolossale neue Rathhaus in Augsburg, welches nach 1615 begonnen und 1620 beendet wurde. Der Mittelbau im Erdgeschoss und im ersten Stock bildet je eine Halle von 120 Fuss Länge, in der zweiten Etage befindet sich der goldene Saal, in einer Höhe von 52 Fuss angelegt und hieran schliessen sich die Fürstenzimmer. Die Architektur des Aeusseren zeigt die etwas trockenen Formen der Spätrenaissance. Die beiden Thürme sind im ursprünglichen Entwurfe von Elias Holl nicht vorgesehen und erst während des Baues projektirt. Das Hauptportal ist von rothem Marmor und hat ein schönes in Bronzeguss ausgeführtes Oberlicht mit dem Stadtwappen. Die Fürstenzimmer sind ganz im Stil der Spätrenaissance dekorirt, mit besonders schön durchgeführten Thüren, dagegen ist die Decke des in der Zusammenwirkung grossartigen goldenen Saals schon mehr barock stilisirt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Elias Holl hat ausserdem noch eine Anzahl anderer Bauten in Augsburg ausgeführt. Um 1601 das Giesshaus, 1602 das Bäckerhaus, dann das Zeughaus und den Kirchthurm bei St. Anna mit geschweiftem Helmdach, 1605 folgte der Neubau des Siegelhauses, zusammen mit dem Maler Joseph Hanitz; um 1609 das Schlachthaus und kurz darauf die Barfüsserbrücke, nach dem Muster der Rialtobrücke in Venedig, mit Kramläden auf beiden Seiten. Das neue Spital in Augsburg, 1622—1630, war sein letztes Werk in seiner Vaterstadt; ausserdem hatte er ausserhalb das gräflich Schwarzenburg'sche Schloss zu Schönfelden in Franken, die Kirche des heiligen Grabes zu Eichstädt und das Schloss für den Bischof von Eichstädt auf dem Willibaldsberge erbaut. Von den Nöthen des dreissigjährigen Krieges bedrängt stirbt Elias Holl 1646 in Augsburg.

Wendel Dietterlin, Maler und Ornamentiker, geboren in Strassburg 1550, stirbt 1599, gehört nach dem Stil seiner Erfindungen bereits in die folgende Periode. Er war schon ein weitberühmter Künstler durch seine Stiche geworden, als ihm 1582 die Auszierung des Lusthauses des Herzogs Ludwig von Würtem-

berg zu Stuttgart übertragen wurde. Jedenfalls hatte Dietterlin in Italien universelle Studien gemacht, die ihn als Maler, Bildhauer und Architekt auch nach Rom führten, wie sein 1591 und 1594 erschienenes Werk: Architektura und Austheilung der V Säulen bezeugt. Durch ihre nordisch phantastische Fassung bezeichnen seine im nächsten Abschnitte näher zu betrachtenden, berühmten radirten Blätter den Beginn des nordischen Barockstils und sind von bedeutender Wirkung auf die Architektur, selbst über Deutschland hinaus.

Heinrich Schön und Wendl Dietrich von Augsburg bauten gleichzeitig am Ende des 16. Jahrhunderts in München. Schön mochte seine Anregungen den Bauten Giulio Romano's in Mantua und denen San Michele's in Verona und Venedig verdanken. Jedenfalls stand er in München unter dem Einflusse Peter de Wit's, der als eigentlicher Kunstintendant anzusehen ist.

Der Bau des Jesuitenkollegiums in München und der einen Seitenflügel der Gesammtanlage bildenden St. Michaelshofkirche dauert durch die Jahre 1559—1597, und im letzten dieser Jahre konnte die Kirche eingeweiht werden. Schon ein Jahr nach der Gründung des Ordens, um 1541, kamen die ersten Jesuiten nach Deutschland. Herzog Wilhelm IV. von Baiern beschloss die Errichtung eines Kollegiums für dieselben, aber erst unter Albrecht V. kam dieser Plan zur Ausführung. Um 1559 erfolgte die Gründung in einem Theile des Augustinerklosters, und 1583 fand die Grundsteinlegung der neuen Kirche statt. Der oben genannte Wendl Dietrich von Augsburg wurde zur Führung des Baues nach München berufen. Von einem eigentlichen Jesuitenstil kann hier nicht die Rede sein, ebensowenig wie damals in Italien, aber die Plananlage setzt eine Kenntniss der gleichzeitigen italienischen Kirchenbauten der Spätrenaissance, besonders Vignola's voraus. Das einzige kolossal breite Langschiff, denn die Nebenschiffe erscheinen nur als Kapellenbauten zwischen den einwärts gezogenen Strebepfeilern, entspricht ganz der Anlage von del Gesù in Rom; auch sind hier wie dort die Emporen über den Kapellen vorhanden. Das Querschiff erreicht nur die Tiefe der Seitenkapellen, hinter dem Chorbogen folgt ein quadratisches Vorchor mit einer Apsis im halben Zehneck geschlossen. Diese auf perspektivische Wirkung berechnete Choranlage ist wieder ein Element des beginnenden Barockstils (Fig. 54.) Der Aufbau der Kirche ist indess ganz in den Formen der deutschen Spätrenaissance erfolgt. Das Innere ist von imposanter Grossräumigkeit und durch hohes Seitenlicht einheitlich und höchst wirkungsvoll beleuchtet. Das riesige Tonnengewölbe des Schiffs, von 34 m. Spannung, eines der mächtigsten Gewölbe aller Zeiten, ist durch Gurten und Rahmwerk in Felder getheilt und nur mässig verziert (Fig. 55). Die innere Dekoration der Kirche besteht aus Stuck und ist meist weiss geblieben. Die Kapellengewölbe, ebenfalls in Stuck dekorirt, sind mehr barock als die des

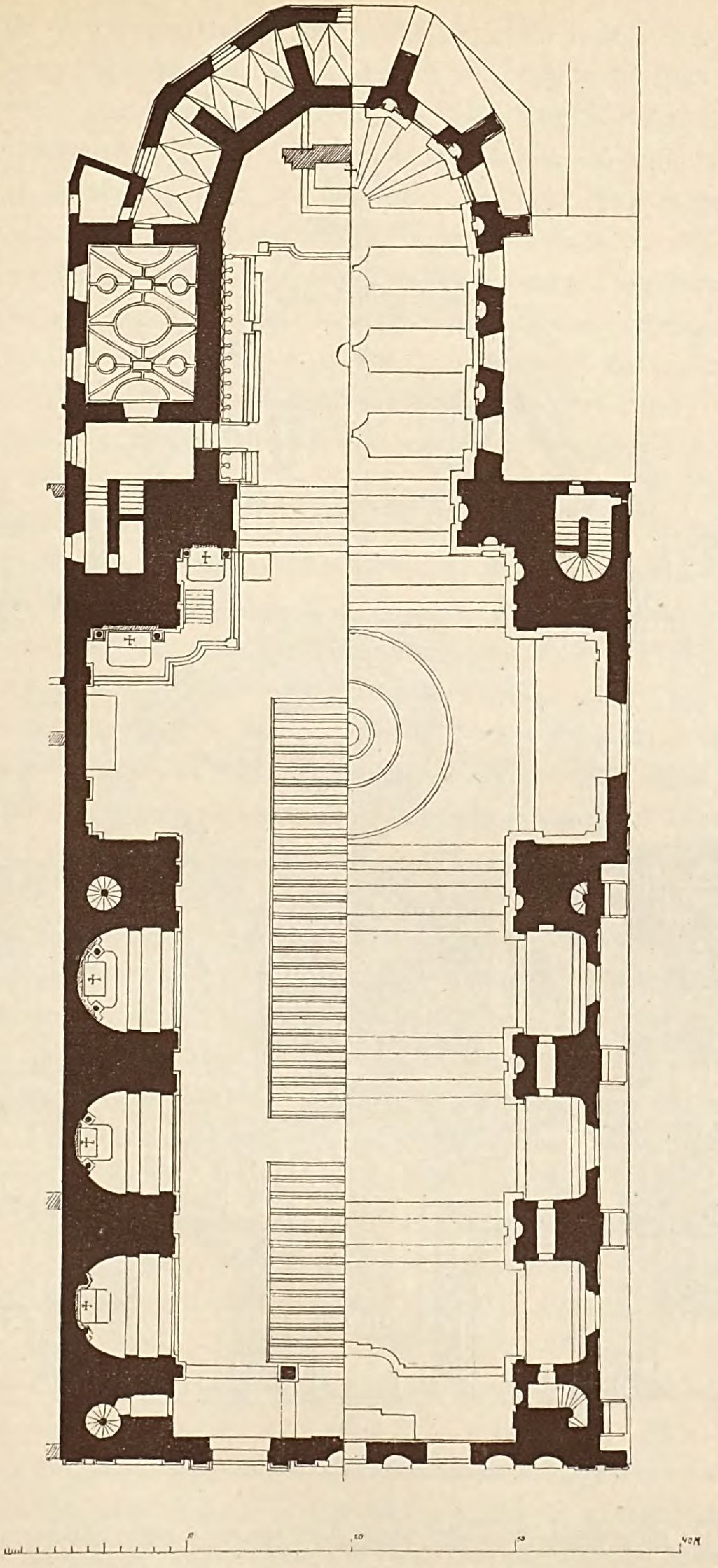

Fig. 54. St. Michaelskirche, München. Grundriss (n. Ortwein).

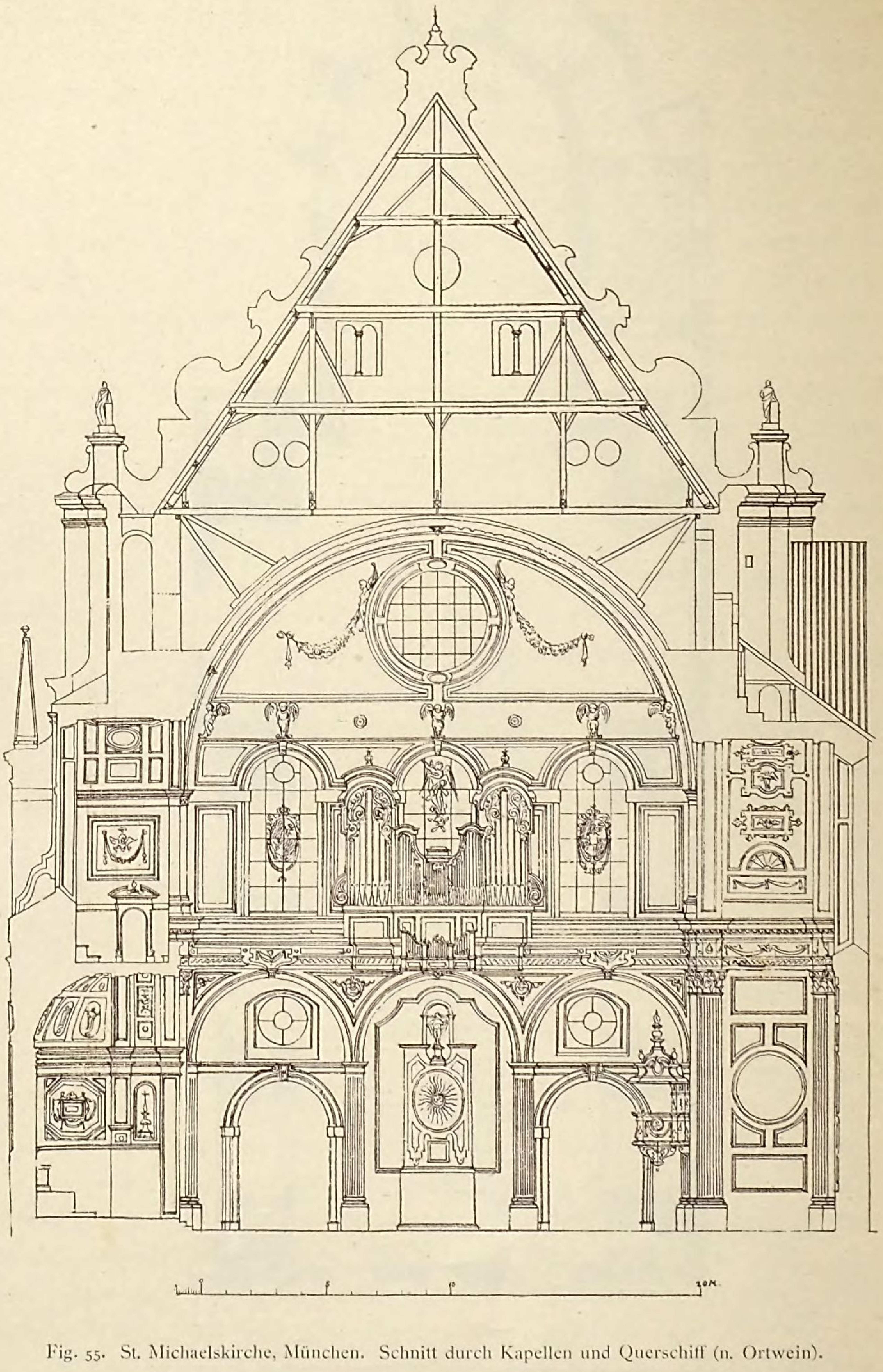

Fig. 55. St. Michaelskirche, München. Schnitt durch Kapellen und Querschiff (n. Ortwein).

Hauptschiffs. Auch der Hauptaltar, ein Holzbau mit reicher Vergoldung auf weissem Grunde von Wendl Dietrich, mit dem Gemälde des Engelsturzes von Christoph Schwarz, zeigt den Uebergang zum Barock. Das Aeussere ist weniger gelungen; die Ausführung mässig in Backsteinen mit Mörtelputzgesimsen, nur die Hauptportale aus hellrothem Marmor. Die Seitenfaçaden in Backsteinrohbau, mit in Voluten endigenden Strebepfeilern. Mindestens ist das Aeussere keine Maske und steht im engen Bezug zum Innenbau. Die dreigeschossige Hauptfaçade mit den durchschnittenen Giebeln der Portale hat den Charakter einer etwas rohen deutschen Spätrenaissance. Im Jahre 1590 stürzte der Thurm ein und mit ihm ein Theil des Chors, durch Verschulden des Werkmeisters Wolfgang Miller. Der Maler Friedrich Sustris, der auch sonst auf die innere Ausstattung der Kirche bedeutenden Einfluss hatte, machte ein neues Modell zum Thurm und nach Vollendung desselben konnte 1597 die Kirche eingeweiht werden (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18). Das mit der Kirche verbundene Jesuitenkollegium, jetzt Akademie der Wissenschaften und Künste, 1598 ebenfalls nach den Plänen Wendl Dietrich's vollendet, gestaltet sich im Aeusseren gediegener.

Im Ganzen erscheint die Renaissancebewegung in München etwas verspätet. Herzog Albrecht V. brachte reiche Kunstschätze aus Rom und Italien zusammen, aber die Baukunst wurde von ihm nicht gepflegt. Von seinen Bauten im Hofgarten, einem Lusthause und einem Prachtbrunnen, ist nur die Bavaria in Bronze erhalten. Erst unter Wilhelm V. (1576—1597) kam die Renaissance recht in Uebung. Nach dem Schlossbrande von 1580 liess er die Wilhelmi'sche Veste, bekannt unter dem Namen der Maxburg, an anderer Stelle, in noch sehr schüchterner Renaissance, ebenfalls durch Dietrich wieder aufbauen.

Unter Maximilian I. wurde die neue Residenz in München an Stelle des alten Schlosses errichtet. Im Jahre 1598 der westliche Trakt, vom Portal des Kapellenhofes an der Residenzstrasse bis zum neuen Königsbau, begonnen durch Hans Reifenstuel. Die Aussenwände erhielten nur eine farbige Gliederung, während das Innere reich durchgebildet wurde. Das Antiquarium war einer der schönsten Säle und das Centrum der ganzen Anlage Maximilian's bildete der schöne Grottenhof. Die alte Hofkapelle war 1601 im Erdgeschoss vollendet, die obere sogenannte reiche Kapelle erst 1607. Es begann nun die goldene Zeit für die Renaissancearchitektur in München. In den Jahren 1612—1619 wurde der zweite Theil der Residenz nach den Plänen des Heinrich Schön erbaut, wozu Blasius Fistulator das Modell fertigte. Der holländische Maler Peter de Wit (Candid), seit 1578 in herzoglichen Diensten, muss zwar durchaus, wie schon erwähnt, als eigentlicher Kunstintendant gelten; denn von ihm erhielten Architekten, Bildhauer und Dekorateure die

Anweisungen. Den Mittelpunkt dieser neuen Schlosserweiterung bildet der Kaiserhof. Als der dreissigjährige Krieg ausbrach, war der Bau zumeist vollendet. Das Aeussere des Residenzbaues war den engen Strassen Münchens angepasst, deshalb die beiden Portale möglichst flach. Die Wände waren reich bemalt, die Rustikaportale in rothem Marmor im Spätrenaissancestile mit Figuren und Bronzedekorationen sind von Hans Krumper, nach Zeichnungen Peter de Wit's (Candid's) (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18).

Gleichzeitig wurde die Rotunde des Hofgartens von H. Schön als eine Art Brunnenpavillon erbaut. An den Pfeilern innen mit Muschelgrotten, an der Flachdecke mit Gemälden von Peter de Wit's Schülern dekorirt. Auf dem Kuppelscheitel wurde die Bavaria in Bronze aus dem älteren Hofgarten Albrecht's V. aufgestellt. Das in München 1602 erbaute Kapuzinerkloster mit Kirche wurde in der Neuzeit abgebrochen. Die Peterskirche und die Augustinerkirche, ältere gothische Bauten, werden jetzt im Renaissancestil umgestaltet. Die gothische Frauenkirche erhielt nur Altäre im neuen Stil. Die Herzogshospitalskirche, 1550 unter Albrecht V. vom Schlossbaumeister Heinrich Schöttl erbaut, scheint übrigens die erste kirchliche Renaissanceanlage Münchens gewesen zu sein.

Von den Jesuiten wurden in Deutschland schon ziemlich früh verschiedene Kollegiatsgebäude und Kirchen errichtet, aber damals immer in dem lokal geltenden Baustile. In Prag das Clementinum 1556, das Bartholomäuskonvikt um 1560, beide noch in den strengeren Formen der Frührenaissance. Die Petrikirche in Münster, seit 1590 von den Jesuiten erbaut, mit einem bereits 1588 begonnenen Kollegiatsgebäude, zeigt den Uebergang zum nordischen Barockstil, mit den damals üblichen diamantirten Quaderschichten. Die Kirche ist dreischiffig mit Triforien über den Seitenschiffen. Das Hauptschiff hat eigenes Licht und ist mit einem einfachen Netzgewölbe überspannt. Die Seitenschiffe sind nur unter den Triforien gewölbt. Die Linien der Gewölbgurte im Hauptschiff bilden Kreissegmente, sonst ist die Decke ein spätgothisches Netzgewölbe. Auch im Westfenster findet sich gothisches Masswerk (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28).

In Wien beginnen die Kirchenbauten der Jesuiten in einem nüchternen Barockstile, erst mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Um 1560 die Umgestaltung der gothischen Kirche am Hof noch in Renaissancefassung. Der Beginn der Spätrenaissance im Profanbau, an einem Einfahrtsthore der Hofburg in Wien, um 1552, ist schon erwähnt. Um 1582 erfolgt der Neubau des Königsklosters durch die Erzherzogin Elisabeth, Tochter Kaiser Maximilian's II.; 1590 der Neubau der Schottenkirche auf der Freiung, mit Benutzung der Fundamente des alten romanischen Baues.

Das Schloss Hohenegg in Steiermark, um 1577 erbaut, in Spätrenaissanceformen, allerdings ohne Giebel, aber mit nordisch steilem Dach, die Fenster vielfach gekuppelt, rundbogig mit Mittelsäulchen und Deckgesims. Das Schloss Riegersburg in Steiermark, mit dem um 1600 errichteten Rittersaal, hat Holzarbeiten mit reichen Intarsien im Stil der deutschen Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

In Italien und Frankreich liess sich die Umwandlung des Stils auf architektonischem Gebiete an bestimmte Künstlernamen knüpfen, von denen jeder für sich eine bedeutende Stilnüance darstellt, das ist für Deutschland nicht möglich. Die einzigen namhaften deutschen Architekten, denen man in dieser Epoche begegnet, sind die schon oben erwähnten; Elias Holl von Augsburg und Wendel Dietterlin von Strassburg, obgleich sich keine Schule an ihr Wirken knüpft. Der einzige Dietterlin gewinnt durch seine Stiche eine bedeutende Wirkung in die Ferne, allerdings erst für den nächsten Stilabschnitt in Betracht kommend. An den grösseren Höfen waren zumeist Italiener und Holländer die tonangebenden Meister, und auch diese können nicht entfernt die einschneidende Bedeutung beanspruchen, wie etwa die Meister von Fontainebleau in dem centralisirten, von einer mächtigen Hofgesellschaft abhängigen Frankreich. Betreffs der mittelalterlichen Traditionen erweist sich Deutschland merkwürdig konservativ. Werke, welche sich den Formen der italienischen Hochrenaissance nähern, sind deshalb hier äusserst selten und nur kleineren Massstabs, und der eine bedeutendere Bau, der im vollen Sinne die italienische Spätrenaissance wiedergiebt, der Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses, bleibt so ziemlich vereinzelt.

b) Skulptur.

Die deutsche Skulptur der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ganz unter dem Einflusse der italienischen Spätrenaissancekunst stehend, ist bei weitem weniger originell, als die der Frühperiode des Stils. Selbstständige bildhauerische Talente sind in dieser Zeit in Deutschland wenig vorhanden; italienische und niederländische Meister werden in vermehrter Anzahl berufen und stehen unter dem Einflusse der römischen Schule. Die meisten Aufgaben liefert immer noch die Grabskulptur, aber es mischt sich bereits ein starker Zug äusserer Verweltlichung ein. Die an Quantität sehr in den Vordergrund tretenden ornamentalen Zuthaten zeigen durchweg das entwickelte Cartouschenwerk der Spätrenaissance, während die reine Pflanzenarabeske ganz in den Hintergrund tritt.

Das grossartige Denkmal für Kaiser Maximilian, in der Hofkirche zu Innsbruck, gehört seiner Hauptanlage nach noch in die Frührenaissance. Es ist um 1508 nach dem eigenen Plane des Kaisers entstanden, aber es kamen

später noch bedeutende Arbeiten hinzu; namentlich die Marmorreliefs des Sarkophags. Die ersten vier derselben sollen von den Kölner Meistern Gregor und Peter Abel herrühren, aber die übrigen zwanzig arbeitete Alexander Colin aus Nürnberg bis zum Jahre 1566. Seine durchaus malerischen Reliefs schildern Scenen aus dem Leben des Kaisers, Schlachten, Belagerungen, Hochzeiten, Staatsaktionen und anderes (vergl. Fig. 56 und 57). Die Arbeit ist vortrefflich, die Erfindung lebendig und die Wiedergabe der nationalen Verschiedenheiten, trotz des kleinen Massstabes, vorzüglich. Es kamen aber auch noch Statuen hinzu; so die vier Kardinaltugenden in Bronze, auf den Ecken des Sarkophagdeckels, 1572 von Hans Lendenstrauch gegossen, sie sollen aber vom Italiener del Duca 1582 umgegossen sein, ebenso das Erzbild des im Gebet knieenden Kaisers auf dem Deckel des Sarkophags. Die Modelle waren aber überall von Colin.

Vermuthlich von Alexander Colin, oder doch nach seinen Modellen gearbeitet, die Nischenstatuen am Otto-Heinrichsbau des Schlosses von Heidelberg (1556—1559). Es sind meist antikisirende Motive wiedergegeben, Apoll, Merkur, Diana, dann die damals beliebten ebenso allgemeinen Abbilder der Helden David, Herkules, Simson, oder auch Allegorien. Alle Statuen sind von guter, dekorativer Wirkung und einfacher Haltung (Fig. 58 giebt davon ein Beispiel).

Eins der bedeutendsten von den Grabmälern in der Stadtkirche zu Werthheim ist das Denkmal für die Grafen von Wertheim, vermuthlich in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts vom Bildhauer Johann von Trarbach gearbeitet, ein grosses Wandgrab in den Formen der Spätrenaissance bildend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 16).

Der Marktbrunnen zu Rothenburg an der Tauber, «Hertrich» genannt, vor dem Rathhause, ganz in Stein vom Steinmetz Michael Scheinsberger um 1608 gefertigt. Auf der Spitze einer Säule steht der heilige Georg mit dem Drachen, einst bemalt und vergoldet, von Christoph Körner gearbeitet. Die Flachornamentik des Brunnens zeigt den Beschlägestil und hübsche Masken (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3).

In Mühlhausen am Neckar in einer Kapelle befindet sich der Grabstein Jacobs von Kaltenthal († 1555) mit der Porträtfigur des Stifters; dann das Monument Engelholt's von Kaltenthal und seiner Frau von 1586, beide vor einem Kruzifix knieend.

In der Stiftskirche von Aschaffenburg (1573) ist ein Grabdenkmal für den Ritter Ph. Brendel von Homburg mit reicher Ornamentik erhalten; dann ebenda das Bronze-Epitaphium des Ritters Melchior von Graenroth, 1584 durch Hieronymus Hack gegossen. Der Ritter kniet neben Maria und Johannes unter einem edel gebildeten Christus am Kreuze.

FIG. 56. COLIN. RELIEF VOM GRABMAL IN DER HOFKIRCHE ZU INSBRUCK.

FIG. 57. COLIN. RELIEF VOM GRABMAL IN DER HOFKIRCHE ZU INSBRUCK.

Im Mainzer Dome, das Denkmal der Domherren Johann Andreas Mosbach von Lindenfels und Johann Heinrich von Wallbrunn von 1570, mit reichem Cartouschenwerk der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). Das Denkmal des Fürstbischofs von Worms Georg von Schöckenburg von 1595 ist das grossartigste der hier vorhandenen. Das Material desselben ist verschiedenfarbiger Marmor, der Aufbau in Spätrenaissanceformen gehalten und die Basreliefs ausgezeichnet modellirt. Ebenda, das Denkmal des Domherrn Arnold von Buchholz in hellgrauem Sandstein, vom Ende des 16. Jahrhunderts, die künstlerischen Motive gehören mehr der Holzarchitektur an. Weiter, im Mainzer Dome, das Denkmal des Domherrn Rau von Holzhausen von 1588 in grauem Sandstein und in Formen der Spätrenaissance (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). Die Grabmäler des Erzbischofs Daniel (1592) und des Erzbischofs Wolfgang (1606) ebenfalls im Dom zu Mainz.

In St. Goar, das Grab des Landgrafen Philipp des Jüngeren von Hessen und seiner Gemahlin, Marmorarbeit vom Jahre 1583, mit reicher Beschlägeornamentik (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein).

In Simmern, in der Kirche, eine Reihenfolge von Denkmälern des pfalzgräflich Simmern'schen Hauses bis 1598.

Im Hofe des ehemaligen Jesuiten-Kollegiums in Koblenz ein theilweise zerstörtes Epitaphium vom Jahre 1589 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 45). In Alken bei Koblenz, das Epitaphium der Familie Wittberg von 1571 in Spätrenaissancestilisirung.

In der Liebfrauenkirche zu Trier, ein Denkmal des 1564 gestorbenen Cantors Johannes Segen in Spätrenaissance. Die Kanzel im Dom zu Trier von 1572 in Spätrenaissance vom Bildhauer Hans Ruprich Hoffmann, ist das hervorragendste Renaissancewerk daselbst. Die Kanzel, mit Ausnahme des hölzernen Schalldeckels, ganz in graugelbem Sandstein ausgeführt, mit Polychromirung und reicher Vergoldung. Der untere Theil, bis zum Gesims über den Figuren, zeigt den natürlichen Steinton, vergoldet sind dann die Inschriften auf rothbraunem Grunde, die kapitälartigen Knäufe der Umrahmungen der Cartouschen, die Pilasterornamente der Kanzelbrüstung auf rothbraunem Grunde, die Schlusssteine und Festons, sowie die Bogenarchivolten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 42). Das Epitaph des Bartholomäus von der Leyen, in der Liebfrauenkirche zu Trier von 1587, theilweise von Italienern gearbeitet, zeigt im Detail schon den Uebergang zum Barock. Der Brunnen auf dem Marktplatze daselbst, 1595 vom Bildhauer Hoffmann gearbeitet, wirkt reich in der Silhouette. Auf der Säule steht der Apostel Petrus, in der Mitte der Säule wasserspeiende Köpfe und Kinderfiguren auf Gänsen und Drachen reitend angebracht. Am unteren Theil befinden sich etwas roh ausgeführte allegorische Figuren (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 42).

Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln bewahrt das Epitaphium eines in Italien geborenen Professors, um 1551 gearbeitet. Die Umrahmung in feinem weissen Sandstein, mit reichem zierlichen Pflanzenornament, die grosse Inschrifttafel von Schiefer. Das Ganze mit den Volutenformen des Aufsatzes zeigt direkt italienischen Einfluss (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). In der Georgskirche zu Köln, das Denkmal des Bischofs Anno von 1559, mit tüchtiger Bildhauerarbeit und cartouschenartig behandeltem Wappen.

Der Dom in Bremen enthält Grabplatte und Epitaph für Ludolf von Varendorf († 1571) in noch mässigem Cartouschenwerk. Die Grabplatte in Messing gravirt, der Grund schwarz ausgefüllt und das Ganze in eine Basaltplatte eingelassen. Die Hermen haben etwas Holbein'sches. Das Epitaph mit farbigem Cartouschenwerk in Sandstein, im Uebergange zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34).

Das Wandgrab in der Stadtkirche zu Celle, um 1570 für den Herzog Ernst von Braunschweig und Lüneburg errichtet, ist eines der edelsten Werke deutscher Spätrenaissance. In grauem Stuckmarmor, mit schwarzer Bemalung und Vergoldung ausgestattet, und selbstverständlich auch mit Cartouschenwerk und Verkröpfungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 25).

Die Kanzel in der Marktkirche zu Goslar, um 1581, als Geschenk des Bürgermeisters Hans Staes in Holz ausgeführt, ist vielleicht niederländischen Ursprungs, die Ergänzungen sind aus späterer Zeit. Die Kanzel der Jacobikirche ebenda, aus einem benachbarten Kloster stammend, ist bemerkenswerth wegen ihrer polychromen Behandlung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 52).

Die Werke des Meisters Albert von Soest in Lüneburg fallen in die Jahre 1566—1583 und bezeichnen bereits den Uebergang zum Barocken. Ein Sandsteingrabmal des Fabian Lendich und die Details vom Hause Am Berg 37 sind von ihm. Das Bedeutendste von Meister Albert sind die Holzschnitzereien in der Rathsstube. Die Haupteingangsthür ist besonders effektvoll phantastisch durch die von Bildrahmen umgebenen Säulen. Die Blattformen sind sehr individuell mit Buckeln gebildet, welche wohl eine Reminiscenz des Mittelalters darstellen und auch im französischen Akanthus dieser Zeit üblich sind. Meister Albert arbeitete auch in Steinpappe und Terracotta (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 40).

Das Epitaph des Johannes Brandes († 1586) in der Marienkirche zu Danzig mit sehr erhabenen Verzierungen in Alabaster ist vermuthlich von einem Italiener gearbeitet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 38).

Von Hilger herrührend, in der Peterskirche zu Wolgast, das dekorativ behandelte Denkmal Herzog Philipp's I. von Pommern († 1560).

In Berlin, in der Nicolaikirche, das Denkmal des Raths Bagius († 1549)

FIG. 58. COLIN. ALLEGORISCHE FIGUR VOM OTTO-HEINRICHSBAU DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

mit Cartouschenwerk in Spätrenaissanceformen. Kaspar Zimmermann verfertigt 31 Bilder auf römische Art für die neue Rennbahn in Berlin um 1600, vermuthlich römische Kaiserbüsten. In der Nikolaikirche zu Spandau, der um 1582 als Geschenk des Grafen Rochus Guerini von Lynar errichtete Altar in Spätrenaissance, vermuthlich nach seinem eigenen Entwurfe ausgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19).

In Freiberg, im Dome, das prachtvolle Denkmal des Kurfürsten Moritz von Sachsen 1588—1594 von Niederländern gearbeitet. Der Sarkophag von schwarzem Marmor, mit Reliefs und Statuetten in weissem Marmor. Trauernde Musen und Grazien im Stile Michelangelo's darstellend von anmuthiger Lebendigkeit. Der Deckel ruht auf ehernen Greifen und trägt die knieende Alabasterfigur des Herzogs. Das Gesammtmonument sächsischer Fürsten, im Chor des Doms von Freiberg, mit acht vergoldeten Erzbildern in einer reichen Architektur von verschiedenfarbigem Marmor, ist von Italienern errichtet. Die Architektur, um 1593 vollendet, ist von Giov. Maria Nosseni aus Lugano, die Erzbilder sind von dem Venetianer Pietro Boselli. Auf Postamenten von Marmor knieen im Gebet die Fürsten und Fürstinnen: Heinrich der Fromme († 1541), August I., Christian I., Anna, Katharina und Johann Georg († 1656). Die Auffassung der Porträts ist lebensvoll, die Kostüme sind mit technischer Meisterschaft ausgeführt. Hierzu kommen noch zehn grosse und sechzehn kleinere gravirte Bronzeplatten mit Porträts aus der fürstlichen Familie, von 1541—1617, vielleicht von dem in dieser Zeit lebenden Freiberger Erzgiesser Wolf Hilger gegossen.

Das Grabmal eines Schulenburg in der Stadtkirche zu Wittenberg, von Georg Schröter aus Torgau, um 1571, nur handwerklich. Ein Denkmal derselben Kirche von 1586 mit einem schönen Marmor-Relief der Grablegung Christi.

In der Elisabethkirche zu Breslau, das Denkmal des Bürgers Daniel Schilling († 1563) in Spätrenaissance, etwas starr in den Hauptlinien, als Pfeiler-Epitaph mit der liegenden Bildsäule des Verstorbenen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau).

Der Brunnen im Kaisergarten zu Prag, 1554—1559 von Laurenz Kriz aus Bytischky modellirt und von Thomas Jarosch aus Brünn vorzüglich in Bronze gegossen, ist hervorragend schön im italienischen Sinne ornamentirt und ein Meisterstück im Guss. Am Grabmal Kaiser Rudolph's II. im Dom zu Prag, unter der Leitung des Adrian de Vries um 1589 ausgeführt, erscheint noch einmal der tüchtige Bildhauer Alexander Colin aus Nürnberg; er ist hier der Urheber der Marmorarbeiten.

Die Bronzebildnerei liefert in Nürnberg noch zahlreiche Werke mit

italienischer Behandlung des Figürlichen. Georg Labenwolf giesst 1583 den Neptunsbrunnen für den König von Dänemark. Benedikt Wurczelpauer fertigt 1589 den dekorativen Brunnen bei der Lorenzkirche mit den sehr manierirten Figuren der Kardinaltugenden. Einfachere Erzbildwerke finden sich in Menge auf den Grabsteinen des Johannes- und Rochus-Kirchhofes.

In Würzburg, die Grabplatte des Fürstbischofs Melchior († 1558) in Bronze, mit dem Flachreliefbilde des Verstorbenen, nur handwerklich tüchtig. Ebenso das Bronzebrustbild des Veit Krebser († 1849), aber letzteres mit guter Ornamentik. Dann noch im Dom, die Grabdenkmale der Fürstbischöfe Friedrich († 1573) und des Sebastian Echter († 1575).

Ein Hausaltar im National-Museum zu München von 1561 ist eine der besten Holzarbeiten des Meister Bockschütz von Tölz, besonders schön sind die kleinen Reliefs; das Cartouschenwerk desselben in der Weise der italienischen Spätrenaissance gebildet. Die Erzfigur der Bavaria, jetzt auf dem Pavillon des Hofgartens, ein vortrefflicher Bronzeguss, ist aus der Zeit Albrecht's V. erhalten geblieben.

Die Arbeiten Hubert Gerhard's in München und Augsburg gehören schon als Nachfolge Giovanni da Bologna's in den folgenden Abschnitt, in die erste Stufe des Barockstils.

Der Gesammtcharakter der deutschen Skulptur dieser Zeit ist ein vorwiegend dekorativer, noch in diesem Sinne durch das Festhalten an der spätgothischen Polychromirung verstärkt. Das Figürliche gewinnt erst durch den reichen Rahmen der umgebenden Ornamentik die rechte Bedeutung, allein für sich betrachtet ist der künstlerische Gehalt der Werke meist nicht zureichend, um vollständig zu befriedigen.

c) Malerei.

Die deutsche Spätrenaissancezeit liefert in der Malerei nur sehr dürftige Resultate. Der grosse Aufschwung der vaterländischen Kunst unter Dürer und Holbein scheint ganz vergessen zu sein. Noch seltener, als dies schon in der Skulptur der Fall ist, widmen sich grosse Talente der Malerkunst. Es fehlt auch offenbar an äusserer Anregung durch ein kunstliebendes Mäcenatenthum. Albrecht V., Herzog von Baiern (1550—1579), von seinen lobhudelnden Zeitgenossen mit den Mediceern verglichen, ist doch nur ein grosser Sammler. Er gründet ein Münzkabinet, eine Bibliothek und eine Kunstkammer für Gold-, Silber- und Elfenbeinarbeiten im Curiositätengeschmack der Zeit; aber zur Förderung der zeitgenössischen Kunst durch Aufträge kommt es nicht.

Aehnlich ist auch Kaiser Rudolph II. (1576—1612) nur ein Sammler der Malwerke älterer Meister und ertheilt keine neuen Aufträge.

Der Meister der Kölner Schule, Bartholomäus de Bruyn, zu Köln um 1524—1560 arbeitend, liefert gute Porträts. Von ihm ein Bildniss des Bürgermeisters Browiller im Museum zu Köln von 1535, dann das Porträt einer Magistratsperson im Berliner Museum, ganz vortrefflich. Seine Werke der idealisirenden Richtung befriedigen dagegen nicht. Sein Hauptwerk ist das Gemälde über dem Hochaltar der Stiftskirche zu Xanten vom Jahre 1536, mit Scenen aus dem Leiden Christi, Heiligenfiguren und Heiligengeschichten.

Johann von Aachen ist ein glänzender Manierist. Geldorp Gortzius, ein geborner Niederländer, liefert gute Porträts. Jerrich ist als ein eleganter Maler zu erwähnen.

Georg Schmidt hat 1572 im Köpnikerschlosse bei Berlin den Saal gemalt und das Sommergemach über der Silberkammer. Ein Meister Jeronimus malte die Zimmer der Kurfürstin im Schlosse zu Berlin, im sogenannten dritten Hause; mit den Darstellungen der fünf Sinne und der vier Evangelisten. Sonst werden noch in Berlin genannt: Philipp Cordes um 1592, Heinrich Kappes um 1596 und der Hofmaler des Kurfürsten Georg, Andreas Riehl um 1599. Von dem Porträtmaler Nathan Maw († 1617) oder von seinem Nebenbuhler, dem Hofmaler Martin Schulz († 1630), wird das Diestelmair'sche Familiengemälde neben dem Altar der Nicolaikirche in Berlin herrühren. Mathias Czwiezek, kurfürstlicher Hofmaler, malte Historien, Porträts und Prospekte, und lebte noch 1648. Im Charlottenburger Schloss ist ein Kurfürst Friedrich Wilhelm mit Familie von ihm aus dieser Zeit.

Ueberall in Norddeutschland ist die Malerei nur spärlich vertreten. Adam Offinger, ein unbedeutender Manierist, malte 1578 eine grosse figurenreiche Kreuzigung für die Kirche zu Ampfurth. David Redtel von Stettin fertigte 1580 das Altarbild der Nicolaikirche zu Greiffenhagen in Pommern, im Stil der italienischen Manieristen.

In München, unter Wilhelm V. und Maximilian I., residirte damals der kunstliebendste deutsche Hof. Schon vorher, unter Albrecht V., hatte Hans Boxberger ein Lusthaus im Hofgarten daselbst mit mythologischen Bildern verziert, die aber nicht erhalten sind.

Christoph Schwarz (1550—1594), ein bedeutendes Talent, hatte sich in Venedig nach Tizian gebildet und arbeitete seit 1576 in München. Von ihm ist das Hochaltarblatt in der St. Michaels-Hofkirche, der Engelsturz; dann in der Trausnitz bei Landshut um 1580 die allegorischen Deckenbilder im Herzoginzimmer und im Rittersaal. Mehrere grosse Bilder von ihm, in der Münchener Pinakothek.

Johann Rottenhammer aus München (1564—1622), der Schüler Tintoretto's, hat mit Mathäus Kager die Deckengemälde des goldenen Saals im Augsburger Rathhause gefertigt. Das grosse Mittelfeld zeigt die Sapientia auf einem Triumphwagen, der von Rechtsgelehrten und Weltweisen gezogen und von den allegorischen Gestalten der Justitia, Fortitudo, Pax, Clementia, Victoria und Abundantia begleitet wird. Die beiden Seitenbilder stellen die Architectura mit dem Porträt Kager's und das Consilium militare vor. Um diese runden Bilder reihen sich diagonal gestellt: Pallas, Religio, Labor, Industria, Sanitas, Abundantia, Justitia, Candor und Bonafides. Die beiden Bilder über den Portalen sind von Rottenhammer. Ein grosses energisch gemaltes Bild des letzteren, eine Madonna mit vielen Heiligen dem heiligen Augustin erscheinend, ist in der Pinakothek zu München; ebenda eine Enthauptung der heiligen Katharina. Eine Amazonenschlacht von feuriger leidenschaftlicher Bewegung, im Berliner Museum. Der Tod des Adonis, im Louvre.

Peter de Wit (Candid), von Geburt Holländer, seit 1578 in München, der grosse Dekorator, war kein ebenso bedeutender Maler. An den Seitenaltären in der St. Michaels-Hofkirche sind Bilder von ihm. Ebenfalls von Peter de Wit ausgeführt, die Gemälde unter den Arkaden der Nordseite des Hofgartens, erst seit 1779 übertüncht. Von demselben, das grosse, später entfernte Altarbild in der Frauenkirche. Am Plafond des Pavillons im Hofgarten befanden sich Malereien seiner Schüler.

Von Maria Antonio Viviano († 1616) herrührend, ebenfalls Altarbilder in der St. Michaels-Hofkirche und in der heiligen Kreuzkapelle in München.

Von Friedrich Sustris und Padovanino sind Scenen aus Ovid's Metamorphosen in Fresko gemalt erhalten, im Grottenhof der «Neuen Residenz» in München.

Unter den oberdeutschen Malern einer der bedeutendsten ist Hans Bock zu Basel. Von ihm, die kolossalen Fresken am dortigen Rathhause, «die Geschichte der Susanne» darstellend, sehr manierirt; dann «die Fabel des Apelles», von grosser Energie; und «die Allegorie der Bestechlichkeit», mit schönem landschaftlichen Hintergrunde.

Von Melchior Bocksberger aus Salzburg und Sebastian Kirchmeier befinden sich schöne Bilder in der Sammlung des Regensbürger Kunstvereins.

Die erfreulichste malerische Erscheinung dieser Zeit, die Pflege der Landschaft durch Adam Elzheimer von Frankfurt gehört als Nachfolge des Annibale Caracci und des Niederländers Paul Bril in den folgenden Abschnitt.

d) Dekoration.

Die malerische Dekorationslust dieser Zeitperiode äussert sich in Deutschland besonders stark durch reiche polychromische Ausstattungen und Vergoldungen der Stein- und Holzskulpturen. Es macht sich hierin, wie auch in der Richtung der ganzen Architektur, immer noch die Nachfolge der Spätgothik geltend. In der Trausnitz bei Landshut befinden sich brillant bemalte Holzdecken und Wandvertäfelungen aus den Jahren 1578—1580. In den Herzogsgemächern herrscht eine sehr reiche dekorative Malerei, zumeist auf hellem Grunde ausgeführt. Die Eckfiguren der Decke grau in grau auf hochrothem, die Ornamente mit den Putten auf stumpfgrauem Grunde gemalt, das Arabeskenwerk im nachrafaelischen Stile. Knöpfe und Stäbe der Fenstergliederung sind vergoldet. Eine bemalte Holzdecke und die Wandvertäfelung in einem Schlafkabinette des Herzogs und die Pfeilerornamente des Rittersaals sind besonders bemerkenswerth. Ueberhaupt sind hauptsächlich im ersten Stock die Malereien mit Verschwendung ausgeführt. Alle Zimmerwände sind mit grossen mythologischen und allegorischen Bildern bedeckt, welche mit prachtvollen Ornamenten umrahmt sind. Der Gesammteindruck der Räume ist italienisch; vielleicht sind die Entwürfe sämmtlich von einer Hand. Es werden eine Anzahl Namen genannt: Schwarz, de Wit, Bocksberger aus Salzburg oder Sustris, Hans Wartinger, genannt Schwab und Alexander Siebenburger; besonders dem Schwarz als Schüler der späteren Venetianer, könnte wohl eine so italienisirende Richtung zugetraut werden. Hauptsächlich zu bemerken sind hier noch die Wand- und Deckenmalereien des Rittersaals. Auf dem einen der grossen Wandschränke zu Seiten des Eingangs sind Apollo und Minerva, auf dem anderen der Friede und Mars gemalt. An der Eingangsthür von der Gallerie aus ist ein Gefolge lebensgrosser herzoglicher Trabanten dargestellt. Die Holzdecke zeigt die Stegornamente auf hellem Grunde in lebhaften Tönen und die Zwischenfelder lichtgrün, gelb, braun und violett auf leuchtend rothem Grunde.

In Schloss Riegersburg in Steiermark ist die Holzdecke des sogenannten Römerzimmers mit eingelassenen Gemälden verziert, in Wasserfarben auf Leinewand gemalt, römische Geschichten darstellend. Die Eckfüllungen mit Ornamenten bemalt, das einfassende Band schwarz, die Rosetten licht mit brauner Zeichnung, ebenso das Randornament. Der Grund der mittleren Füllung ist dunkelblau und ockergelb bemalt, die Gesimse weiss. Das Bilderzimmer hat ebenfalls eine Felderdecke mit Malereien; in der Mitte derselben, in einem Achteck, die Parzen. Von diesem Achteck laufen diagonal vier

Bänder aus, welche die Jahreszeiten in allegorischen Figuren enthalten. Um das Mittelfeld geht kreisförmig ein scheinbares Gesims mit Putten, Blumen und Vögeln, hierüber vier Gruppen von Gestalten im Zeitkostüm (um 1600). Die Ornamente zeigen am Füllwerk den deutschen, sonst mehr den italienischen Grotesken-Typus (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. Steiermark).

Eine bemalte Holzbalkendecke befindet sich im Schlosse Purgstall in Steiermark vom Jahre 1592. Der Unterzug hat lichtgrauen Grund, die Cartouschen sind dunkelgrau, das Ornament an der Unterfläche ockergelb. An den Seitenflächen des Unterzuges sieht man an der einen Seite in der Mitte Orpheus unter den Thieren, auf der anderen Seite eine Landschaft mit See und darüber fliegende Reiher. Die Haupttöne der übrigen Bemalung sind grau, ockergelb und rothbraun auf weissem Grunde. Das Ornamentwerk zeigt bunte, sanft gehaltene Farben (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

Das Pfister'sche Haus in Colmar giebt noch ein Beispiel einer Façadenmalerei in lebhaften Farben von Christian Vacksterfer aus Colmar ausgeführt. Es sind alttestamentarische Gegenstände behandelt und am Erker Gestalten von Tugenden. Der gemalte untere Fries zeigt die Jahreszahl 1577 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44).

Der Renaissanceeinbau der gothischen Schlosskapelle zu Celle, 1565 ausgeführt, vermuthlich von Deutschen und Italienern, zeigt eine reiche innere Bemalung; Mauerflächen, Gewölbkappen, Friese und Dachungen in einem schönen Blau, die Ornamente darauf theils plastisch, theils gemalt in Gold oder Weiss. Bisweilen sind die konstruktiven Theile der Holzarchitektur, sowie auch die Gesimsgliederungen der Brüstungen schwarz gehalten und die feineren Gliederungen mit Gold hervorgehoben. Die Figuren haben einen natürlichen Fleischton erhalten, dagegen sind die Draperien stets weiss. Die schönen Gemälde des Altars, der Wände und des Stuhlwerks sind vom Niederländer Martin de Vos (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 25).

Die Kanzel der Jacobikirche zu Goslar ist durch ihre reiche Holz-Polychromie bemerkenswerth. Die Hauptstrukturtheile, Rahmen und Füllung, Fries und Gesims, Sockel und Aufsatz sind durch die Verwendung verschiedenfarbiger Hölzer, vom dunkeln Braun bis zum hellen Ahorngelb wechselnd, abgestimmt. Theile der Gesimse und Schnitzereien sind vergoldet und mit Oelfarbe gemalt, die Vergoldungen sind mit einem braunen Firniss überzogen. An der Kanzelthür sind die Gesimse dunkelbraun und deren Plättchen und Zahnschnitte vergoldet. Die beiden Säulen, in reicher Farbe; Basis, Schaftbund, Astragal, Abakus, Blattspitzen und Schnecken des Kapitäls sind vergoldet, die Riefen des Schaftes dunkel-preussischblau, die Stege etwas heller. Das Ornament des unteren Schaftes, olivenfarbig auf schwärzlich blauem Grunde und

die Buckeln darin vergoldet. Das Postament ist braun, der Aufsatz in der oberen Thürflügelfüllung hat vergoldete Ränder und der darin befindliche Kopf eine frische natürliche Gesichtsfarbe mit vergoldeten Haaren und Flügeln. Die ornamentalen Intarsien sind dunkelbraun auf gelbem Grunde, die quaderartigen bestehen aus dunkeln Hölzern. Die hellgelben Gesimsagraffen über den Säulen haben vergoldeten Grund und dunkelviolette Buckel, die Sockel darüber ein grünes Blatt und deren Bekrönung vergoldete Quader. Die Hermen des Aufbaues sind unten mit grünen Blättern und rothen Beeren, oben mit rothen Buckeln und Vergoldungen. Die Ueberschläge der Cartouschen sind roth, der Löwenkopf vergoldet und ebenfalls die Pfeifen in den Gesimsagraffen und in den Quadern der Obelisken (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 52).

Von Stuckaturen finden sich seltener bemerkenswerthe deutsche Beispiele; denn an Wänden und Decken gebraucht die Innendekoration der Wohn- und Prachträume mit Vorliebe das Holz und erreicht damit einen soliden, warmen, wenn auch mitunter etwas tieftönigen dunkeln Gesammteindruck. Vom Heiteren und Graziösen, ebenso wenig aber vom Kalt-Prunkhaften finden sich in der Dekoration der Räume kaum Beispiele und hiermit spricht sich ein Unterschied des deutschen Nationalcharakters aus, gegen das bei den Italienern und Franzosen beliebte glänzendere Verzierungssystem.

In Breslau in der Hausflurhalle am Ring 19, um 1554, die Stuckdekoration einer gewölbten Decke, in der Flachornamentik der Spätrenaissance.

Die Stuckaturen der beiden mittleren Gewölbe in der St. Michaels-Hofkirche in München, vom Bildhauer Hieronimus Thoma.

Das Mausoleum des Herzogs Karl II. zu Seckau in Steiermark zeigt Marmorpolychromie am Kapellenabschluss. Die äussere Ansicht der Kapellenwand ist reich mit Cartouschenwerk und Figuren geschmückt, an den Stuckstil Rosso's erinnernd. Auch die Figuren auf der Bekrönung aussen sind von Stuck. Eine Kapellenthür aus vergoldetem Schmiedeeisen von Lucas Seen. Die Säulchen des Abschlussgitters von vergoldeter Bronze mit Gravirungen. Der Architekt des ausserordentlich reichen Werks nennt sich Alexander de Verda, der Maler Theodor Gysius (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Steiermark).

Von den deutschen Kunststechern der Spätrenaissance giebt Virgil Solis zu Nürnberg (1514—1562) zuerst dem Einflusse der italienischen Spätrenaissance nach und führt die Cartousche ein, während das Blattwerk zurückgedrängt wird (Fig. 59). Der Meister von 1551, Kunststecher und Goldschmied in Nürnberg, ist den gleichzeitigen deutschen bedeutend an antiker

Eleganz überlegen. Theodor de Bry, Goldschmied und Stecher, geb. 1528 in Lüttich, arbeitet in Frankfurt a. M. und stirbt dort 1598. Er ist einer der gefälligsten Meister der deutschen Spätrenaissance. Seine Ornamente mit Cartouschenwerk, Fruchtschnüren und wenigem pflanzlichen Rankenwerk sind von graziöser Erfindung und Ausführung (Fig. 60). Seine beiden Söhne, Johann Theodor de Bry, 1561—1623, und Johann Israel de Bry setzen die Manier des Vaters fort. Jost Amman, berühmter Künstler, Maler in Oel und auf Glas und Kunststecher, geboren zu Zürich 1539, stirbt 1591 in Nürnberg. Sein Cartouschenwerk erscheint wie in Holz geschnitten, mit allerlei Durchdringungen, ganz entsprechend dem italienischen von Pittoni, Battini u. a. aus derselben Zeit; zum Beweis dass unter den Kunststechern der verschiedenen Länder ein lebhafter und prompter Ideenaustausch stattfand. Das Figürliche des Amman ist gut und geistvoll erfunden. Mathias Zundt arbeitet etwa 1553—1569 in einer Spätrenaissance von origineller Durchbildung. Georg Wechter, Maler und Stecher zu Nürnberg um 1579, wird schon weicher in den Konturen der Cartouschen und kündigt das kommende Barock an. In demselben Stile wie Wechter arbeitet Paul Flynt, Kunststecher und Goldschmied zu Nürnberg in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Daniel Mignot, Goldschmied und Stecher zu Augsburg, am Ende des 16. Jahrhunderts, ist im Figürlichen schon ganz barock. P. Symony, Goldschmied zu Strassburg, übt um 1621 noch die Ornamentik der Spätrenaissance.

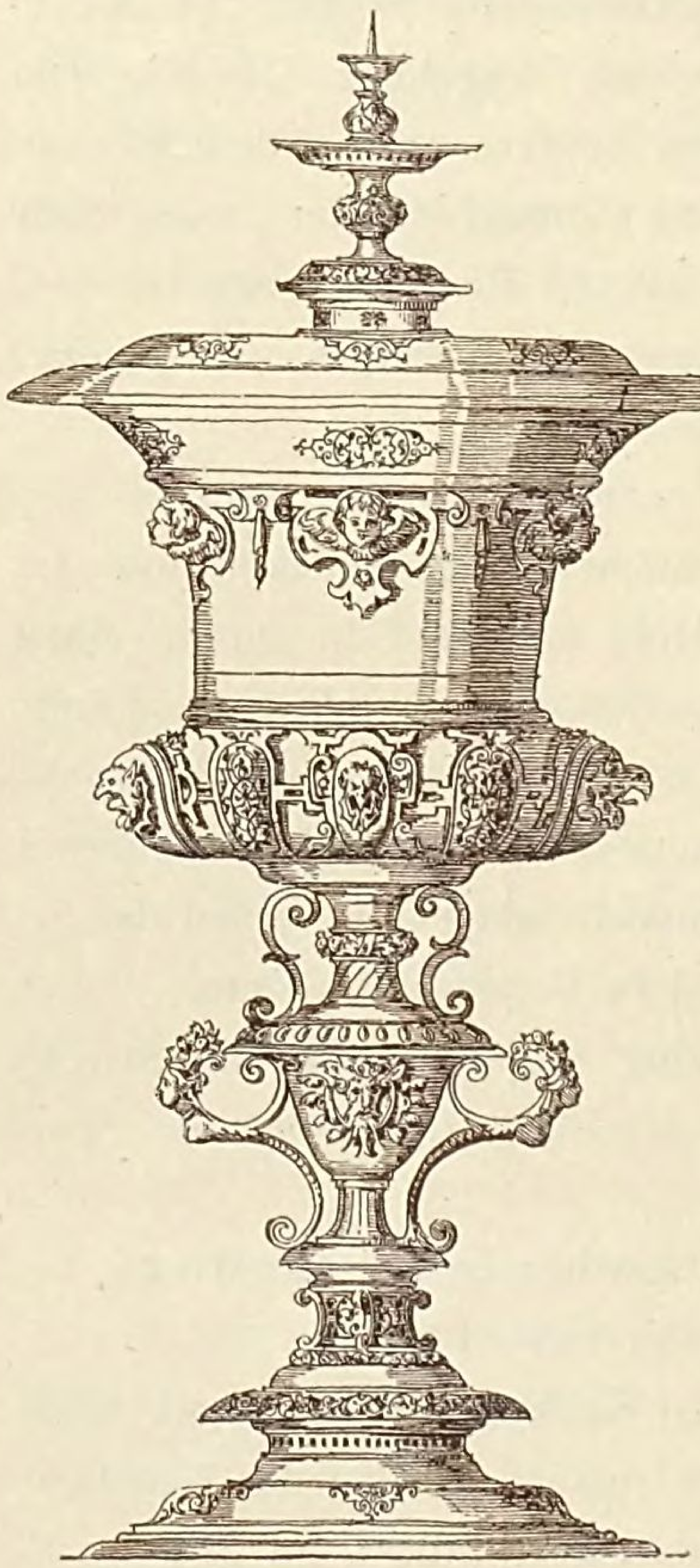

Fig. 59. Becher von Virgil Solis (n. Maîtres ornemanistes).

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss blüht noch immer fort in Nürnberg, wie die zahlreichen Grabplatten und anderes bezeugen. Ein Bronzerelief vom Grabmale der

Familie Hoffmann auf dem Johanniskirchhofe, mit reichem Cartouschenwerk, naturalistischen Blumen und Fruchtgehängen aus dieser Zeit (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ebendaselbst, das Bronzerelief vom Creutzfelder'schen Begräbnissplatz von 1599; wahrscheinlich vom Goldschmied Creutzfelder selbst modellirt, und anderes, meist Rahmen mit reichem Cartouschenwerk umgeben. Die Brunnen von Wurczlpauer und Georg Labenwolf sind schon erwähnt, ebenso der schöne Bronzeguss der Brunnenschale von Thomas Jarosch in Prag. In Dresden liefert Martin Hilger die schönen Bronzesäulen im Stallhofe des Schlosses. Die Postamente enthalten Trophäen, der untere Theil der Säulenschäfte zeigt Arabesken, Wappen und Embleme. An den Säulenschäften hängen reich verzierte Wappenschilde, die korinthischen Kapitäle haben ein Gebälk und darüber steht ein kleiner Obelisk. Die Gusstechnik der beiden zum Ringelrennen

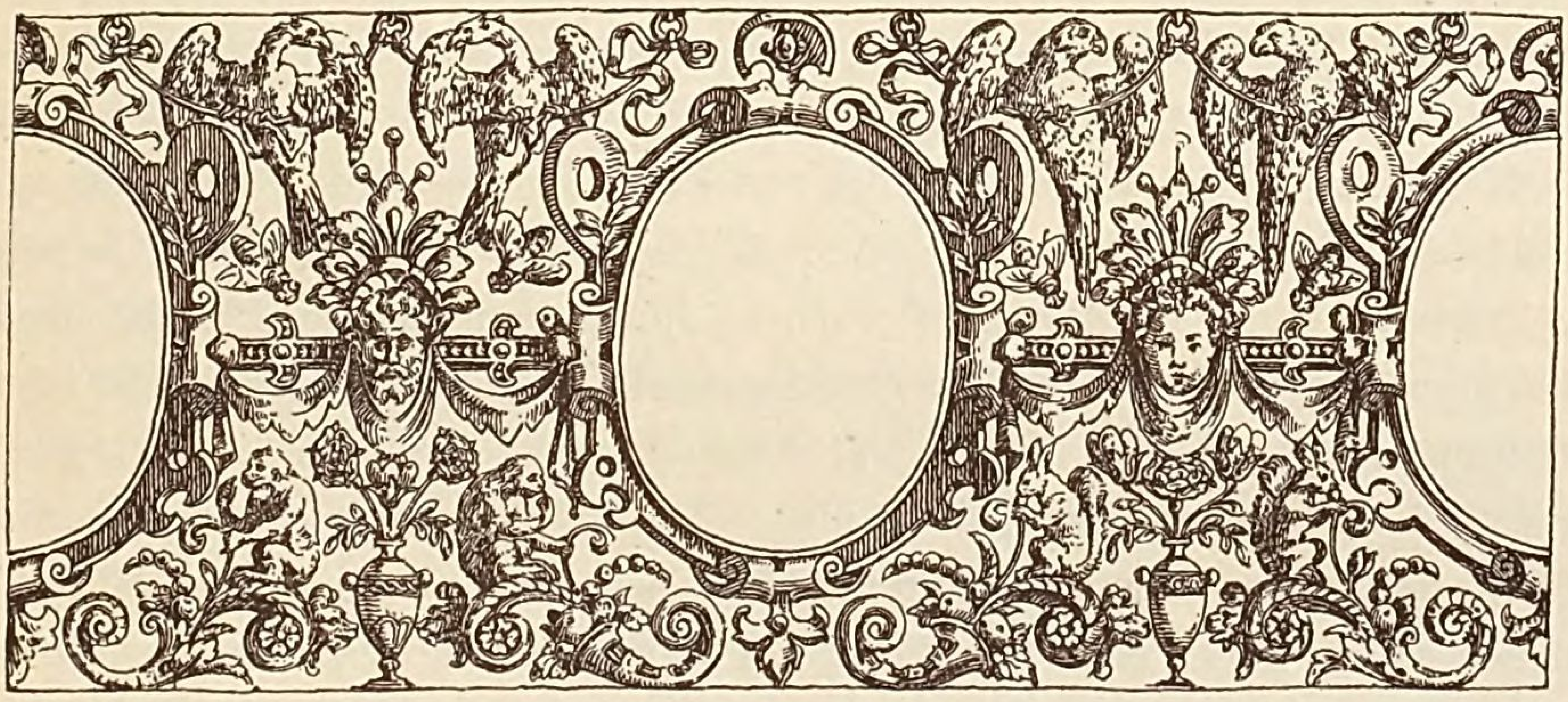

Fig. 60. Fries von Th. de Bry (n. Maitres ornemanistes).

verwendeten Säulen ist ganz vorzüglich (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). Am Schlosse zu Kirchheim in Schwaben, ein schöner Thürklopfer in Bronze (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Im Museum der schlesischen Alterthümer zu Breslau, ein in Kupfer getriebener Krug vom Jahre 1595, in Töpferformen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau). Ein Taufbecken in der Kapitolkirche zu Köln, 1594 von Wackraf in Bronze gegossen, erinnert ebenfalls an Thonkrüge (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22).

Peter Wolf in Berlin, um 1583 Hofgoldschmied, Eisenschneider und Münz-Wardein, fertigt dort die Münzstempel.

Reiche Schmiedearbeiten werden in Menge ausgeführt, oft mit Polychromirungen und Vergoldungen geschmückt. In der Marienkirche zu Berlin, ein schmiedeeisernes Gitter, jetzt in der Vorhalle, ehemals am Grabdenkmale des Grafen Joachim Sparr († 1571) befindlich (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Das schöne Gitter in der St. Ulrichskirche zu Augsburg von 1588 in klaren

Formen gezeichnet, ist in einzelnen Theilen, an dem Wappenschilde und den Lilien, in Farben behandelt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). In Breslau in der Maria-Magdalenenkirche, ein schmiedeeisernes Gitter um den Taufstein von Simon Laabner, um 1576 gearbeitet, mit blasenden vergoldeten Engelsköpfen an den Ecken (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Breslau).

Wenzel Jamnitzer in Nürnberg, geb. 1508 zu Wien, stirbt 1586 zu Nürnberg, ist ein berühmter Vertreter der Edelmetallarbeiten dieser Zeit. Von ihm, ein Schmuckkasten von 1565, im grünen Gewölbe zu Dresden, in Form eines Grabmonuments mit Säulen und Nischen, in denen allegorische Figuren stehen. Eine vortreffliche Goldschmiedearbeit ist der Pokal im Besitze des deutschen Kaisers, zwischen 1569—1573 gefertigt, von vergoldetem Silber (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ein silberner Becher, vermuthlich von Jamnitzer, in der städtischen Sammlung zu Nürnberg, hat noch gothisches Buckelwerk, aber sonst die Renaissance-Detaillirung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ausserdem in Nürnberg: im Besitze der Familie von Fürer, Schüssel und Kanne aus vergoldetem Silber, nach italienischen Vorbildern gearbeitet, von 1581 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 1), ein silberner Pokal der Schneiderinnung, von 1586, als Fingerhut gestaltet, in der städtischen Sammlung, ein Pokal aus der Schüsselfelder'schen Stiftung in vergoldetem Silber und Schneckenschale von 1595, ein Doppelpokal der Freiherrn von Holzschuher, 1562 für Veit Holzschuher gefertigt. Vom berühmten Lüneburger Rathssilberzeug, jetzt im Berliner Museum, gehören die meisten Stücke in die Zeit der Spätrenaissance, so: der Jagdbecher, sehr fein stilisirte Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, der Pokal mit Heuschrecken, vergoldet und theilweise mit Lackfarben bemalt, der Kurfürstenbecher, ein Prachtstück getriebener und ciselirter Arbeit, mit farbigen Schmelzen geschmückt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg 40). Ein silbervergoldeter Pokal noch im Besitze der Stadt Wesel, 1578 der Stadt von flüchtigen Protestanten aus Frankreich und Belgien geschenkt, mit Masken und Fruchtstücken verziert (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Diego Martin, ein spanischer Goldschmied, arbeitet um 1580 verschiedene Kleinodien am brandenburgischen Hofe in Berlin, steht auch mit Graf Lynar in Verbindung. Von Jacob Gladehals, kurfürstlicher Hofgoldschmied in Berlin, um 1597, sind noch Arbeiten mit Emaillirung erhalten.

Die Glasmalerei ist in Deutschland, wie überall, im Aussterben; im Kölner Museum noch Einzelnes dieser Art von 1592 ohne barocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Die Glasmalereien der St. Michaels-Hofkirche in München sind von Hans und Görg Hebenstreidt ausgeführt, die der Hauptfaçade nach Kartons von Friedrich Sustris.

Um 1560 ist die Steinzeugfabrikation in Deutschland in höchster Blüthe und liefert Handelsartikel von Weltruf. Die Fabrikorte liegen vorzugsweise am Niederrhein; in Siegburg wird weisser Thon, in Frechen brauner Thon und in Raeren grauer Thon verarbeitet, an letzterem Orte mit blauer Zeichnung. Nassau liefert Gefässe für den Hausbedarf, grau mit blau und violett, aber in künstlerisch vollendeten Formen mit kirchlichen Darstellungen, Jagdscenen, Bauerntänzen, Wappen und Sprüchen geschmückt; alles dies in einer noch nicht wiedererreichten Schärfe der Plastik. Im städtischen Museum zu Köln, ein Steinkrug von 1577, die Ornamente mit blauer Glasur hervorgehoben. In der Sammlung des Herrn Disch zu Köln, ein gedeckelter Schnabelkrug von 1591, einfarbig aus weissem Siegburger Thon mit reichen Laubwerksmotiven; dann im Besitz des Herrn Thewald in Köln ein ähnlicher Schnabelkrug; eine sogenannte Schnelle im Besitze des Herrn Joest mit dem Porträtmedaillon Philipps II. von Spanien von 1594. Ein Raerener gedeckelter Thonkrug im Besitze eines Vereins zu Trier; im Kölner Museum ein Krug aus Raeren, braun glasirt mit einem Bauerntanz (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Zu Breslau bei Herrn Grempler ein Siegburger Krug von 1587, grau und blau glasirt.

Im Anschluss an diese Thongefäss-Industrie entwickelt sich die deutsche Ofentöpferei. In Danzig ein Ofen aus dem Artushof von 1572 mit gutem Ornament, die Kacheln sind in verschiedenen Farben glasirt, blau, braun, grün und goldgelb (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 38). In Rüdesheim ein Kachelofen im Besitz des Herrn Reuter vom Jahre 1562, von Hans Bermann gefertigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein). Der Ofen im Heubeck'schen Hause in Nürnberg, grün glasirt, von Meister Georg Vest zu Creusen um 1600, noch ohne barocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). In Rothenburg sind noch Kacheln mit dem Bildniss Karl's V. und Rudolph's von Habsburg erhalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). Ein Ofen im Augsburger Rathhause, eins der schönsten Beispiele, in grossen Stücken geformt und nicht glasirt, verfertigt von Adam Vogt zu Landsberg am Lech (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2).

Die dekorativen Steinmetzarbeiten verbinden sich meist mit polychromer Behandlung. Ein Epitaphium auf dem Kirchhofe zu Leuben bei Dresden um 1561 für den Baumeister und Chef des sächsischen Bauwesens Hans Dehn den Rothfelser errichtet. Zwei korinthische Säulen umrahmen eine Grabplatte, welche unten eine knieende Rittergestalt und als Fond der Darstellungen verschiedene Architekturen zeigt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 15). In der Nicolaikirche zu Berlin, das Epitaph des Johann Weinleben mit Alabasterreliefs von einem Italiener, die Umrahmungsornamente in Holz, in der Weise Flötner's (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Ein Epitaph derselben Kirche für

Joachim Reich († 1575) aus Holz, Stuck und Alabaster, vermuthlich aus einer Augsburger Werkstatt stammend. In Aschaffenburg ein Epitaphium von 1599 in Holz und Stuckmarmor mit theilweiser Vergoldung und einigen Farbentönen, im Uebergang zum Barock (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 26). Das Portal des Sitzungssaales im Rathhause zu Hildesheim von 1581 in grauem Sandstein (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 35). Der Kamin im Brautgemach des Rathsweinkellers zu Lübeck von 1575, ganz aus Sandstein, theilweise farbig bemalt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 43).

Am reichsten vertreten sind die Holzarbeiten, geschnitzte Decken, Wandtäfelungen, Thüren und Prachtmöbel, besonders häufig Schränke von grosser Schönheit. Die Täfelung im Saale des Haffner'schen Hauses zu Rothenburg an der Tauber, vermuthlich von 1506, ganz in geöltem Eichenholz, die Bogenfüllungen zwischen den Säulen aus dunklem Ahornholz. Die eingelegten Ornamente sind aus weissem Ahorn, aus dunklem und schwarz gebeiztem Birnbaumholz. Die Decke ist etwas später, und von geringerem Kunstwerth (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 3). In der Georgskirche zu Köln, ein Sakramentshäuschen in Holz geschnitzt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Im Münchener Nationalmuseum, ein Chorstuhl aus der Kirche eines Jagdschlosses bei Berchtesgaden, aus der Zeit Albrecht's V. (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 18). In Nürnberg die Tischlerinnungslade von 1595, jetzt im Germanischen Museum, mit Einlagen von verschiedenartigem und gebranntem Holz, Elfenbein und Perlmutter (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1). Ein Schrank, im städtischen Museum zu Köln von 1599. Die Profile desselben sind von Eichenholz, der Grund der Felder von goldgelbem Ahorn, das Blattornament von Buchsbaum und theilweise grün gebeizt; die dunkelen Einlagen sind von Ebenholz und die Bogen des grossen Viertelstabes schwarz gebeizt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). Ein zweiter Schrank in Köln im Besitz des Herrn Disch, von 1575, aus Eichenholz in sehr reicher Weise verziert mit figürlichen Reliefs und eingelegter Umrahmung, im Uebergang zum Barockstile. In Münster, die Wandtäfelung des Friedenssaals von 1587, nicht so reich wie die des früheren Kapitelsaals, aber in einer ähnlichen Auffassung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 28.) Das Chorgestühl der St. Michaels-Hofkirche in München, von Meister Dietrich entworfen und ganz vorzüglich ausgeführt. Im Schlosse zu Kirchheim in Schwaben, eine Saaldecke in reicher Holzschnitzerei. Das Material derselben ist Linden-, Cedern- und Nussbaumholz; einzelne Theile sind gefärbt, die Konsolen sind weiss, andere Formen roth. Die Decke hat eine Relieftiefe von zwei Meter, und wirkt deshalb sehr lebendig (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). In Hildesheim, in einem Privathause von 1585, eine Decke in Eichenholz mit einiger Bemalung. In der Kriegsstube des Lübecker Rathhauses

von 1575—1608 befindet sich eine Holztäfelung im Uebergang zum Barock; ebendort in der Marienkirche ein Kirchstuhl des Senats von 1575, Barock mit Gothik verbunden zeigend, in Eichenholz. Die Friesschnitzereien zeigen ein sehr schönes Cartouschenwerk und die gothischen Bronzegitter desselben stammen wahrscheinlich von einem älteren Stuhle. Ein Hauptwerk der Holzschnitzerei ist das Freddenhagen'sche Zimmer in Lübeck, in das Haus der Kaufleute-Compagnie eingebaut. Die Wandtäfelung ist hier besonders reich an Intarsien. Oben eine Anzahl gemalter Stadtprospekte, darunter Alabasterfriese mit Darstellungen aus dem neuen Testamente. In den ornamentalen Friesen eine Reihe Porträtmedaillons. Die Skulpturen sind theils in Alabaster, theils in Eichen- und Birnbaumholz ausgeführt, auch zu den Intarsien sind die verschiedensten Materialien verwendet. Die Deckentäfelung aus Eichenholz hat Figuren- und wappengeschmückte Kassetten. Die Herstellungszeit von 1572 bis 1583 und der Meister vermuthlich Hans Drege, wenigstens befindet sich an einem kleinen Eckkapitäl ein die Zunge aussteckender und mit einer Narrenkappe bedeckter Kopf mit der Unterschrift Hans Drege und der Jahreszahl 1583 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 43). Eine Thür im Fürstenzimmer des Rathhauses No. 3 in Augsburg (1615—1620), in geöltem Eichenholz, nur die Füllungen sind in anderen Holzarten eingelegt; die Schnitzereien in Motiven der Spätrenaissance hergestellt. Die Thürbeschläge sind blank in Stahl mit Radirungen, während die Unterlagen von Stahl und blau angelaufen sind. Die Thürbänder sind öfter auch vergoldet. Eine Holzdecke in demselben Zimmer zeigt durchweg Naturholz, ohne Anstrich und Vergoldung. Die Friese und Gesimse sind grösstentheils aus Eichenholz (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 2). Ein Schrank im Königlichen Schlosse zu Berlin, in der sogenannten von Kleist'schen Wohnung, von 1605 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 19). Der Schalldeckel der Kanzel in der Moritzkirche zu Halle a. d. Saale in Holz, 1604 vom Kunstmaler Johann de Perre in der Wirkung des Alabasters bemalt.

f) Kunstlitteratur.

Ziemlich spät erscheint eine deutsche Uebersetzung des Vitruv: Vitruvius, des allernamhaftigsten und hocherfahrensten Römischen Architekti etc., zehn Bücher von der Architektur und künstlichem Bauen. Erstmals verdeutscht durch D. Gualthorum N. Rivium, Basel 1575. Folio.

Das mittelalterliche Bauwesen findet in der Litteratur einige Beachtung: Crombach, Herrmann, Historia Sanctorum trium regum Majorum. Coloniae Agrippinensis, 1554. In Folio. Mit dem Grundriss des Kölner Doms und dem Aufriss der Westfaçade. — Münsterus C. Kosmographey. Die Beschreibung aller Länder, Herrschaften und fürnehmlichsten Stätten. Mit Holz-

schnitten und Städteansichten. Basel 1550. Klein-Folio. Die Holzschnitte angeblich von Holbein. — Schad (Schadeus), O. Summum Argentoratensium templum. Strassburg 1617. 4⁰.

Eine Anzahl theoretischer Schriften über die sogenannten Ordnungen erscheinen und vermitteln die Kenntniss der klassischen Architektur. Architectura von Austheilung symetrica und proportion der fünf Saulen und aller daraus folgender Kunstarbeit, von Fenstern, Caminen, Thürgerichten, Portalen, Brunnen, Epithaphien. durch Wendel Dietterlin, Maler zu Strassburg. gedruckt zu Nuremberg. 1598. — Perspectiva corporum regularum durch Wenzelin Jamnitzer, Bürger und Goldschmied in Nürnberg. 1568. (gestochen von Jost Amman). — Hans Blum, Architectura. Zürich 1596. — Guckeisen (Jacob), Ebenist und Stecher in Strassburg. Kunstbüchlein. Darin etliche architektischer Portale, Epitaphen, Kaminen etc. durch Veit Eckhen und Jacob Guckeysen, Schreinern. Strassburg 1596. — Schweif-Buch. Coloniae, sumptib ac formulis Jani Bussmacheri. Anno 1599 (Mit Initialien von Guckeysen und Ebelmann). — Zaechlin, Hanns Christoff (arbeitete zu Nürnberg um 1595). Dis Buch mit XXX stuck eingetheilt fecit Hanns Cristoff Zaechlin von Leufkirch. anno 1595. — Krammer (Gabriel), Ebenist und Pfeiffer der kaiserlichen Trabantengarde (arbeitet in Köln 1599—1633). Architektur, Fenster, Thüren, Säulen, Caryatiden, Consolen etc. Köln 1599. (Im Genre des Dietterlin.) — Ebelmann (Hans Jacob), Ebenist zu Speier. Architectura, Lehr- und Kunstbuch allerhant Portalen, Reisbetten und Epitaphen etc. durch Joh. Jac. Ebelmann von Speier. Köln 1600. (In der Manier Dietterlins.) — Kasemann (Rüdiger), Architekt in Köln am Beginn des 17. Jahrhunderts. Architectura Lehr-seivlen-Bochg. 1615. Rotgerus Kasemann inventor. Cöllen. — Seilen Bochg. Derselbe anno 1616. — Architektura vom Ausztheysung der fünff Seulen etc. durch Daniel Mayer 1612. — Gabriel Krammer, Architectura von den fünf Säulen sambt iren Ornamenten und Zierden etc. Prag 1600. Mit Kupfern. Folio.

Besonders zahlreich sind die Ornamentenbücher der Kunststecher und ohne Zweifel von grösstem Einfluss auf die zeitgenössische Kunstübung. Virgil Solis, Maler und Kunststecher zu Nürnberg 1562. Effigis regum Francorum omnium a Pharamundo, ad Henricum usque tertium etc. Coelatoribus Virgilio Solis Noriber et Justo Amman Figurino Noribergae. 1576. (62 Porträts mit reichen Cartouschen.) — Der Meister von 1551, Kunststecher und Goldschmied in Nürnberg. Ein Werk über Gefässe. Nürnberg 1551. Die Stiche gehören in Komposition und Ausführung zu den allervorzüglichsten der Epoche. Der Stil ist der des Uebergangs zur Spätrenaissance, aber die Zeichnung und Modellirung des reich angewendeten Ranken- und Blattwerks von grosser Eleganz und Vollendung. — Bry (Theodor de) Grotis for die Gold-

schmit und andere Kunstiger, 1589. — Emblemata nobiliati vulgo scitu digna. Francfort 1693 von demselben. (Wappenschilder mit Rahmen.) — Jcones quinquaginta virorum illustrium doctrina et eruditione praestantium ad vivum effictae, cum eorum vitis descriptis a Jan. Jac. Boissardo Vesuntini. Frankfurt 1597. Die Stiche von Bry stellen Porträts vor mit ornamentalen Einrahmungen, sehr verschieden und von guter Komposition. — Spitze und Lubwerk für die Goltschmit Theodor de Bry fecit et exc. 1589. — Von Bry's Söhnen, Joh. Theodor und Joh. Israel, ein Alphabet von Majuskeln, Frankfurt 1595. — Emblemata secularia mira et jucunda varietate seculi hujus mores exprimentia etc. per Jo. Theod. et Jo. Israelem de Bry. Francofurti 1596. Enthält Wappenschilder in Rahmen mit Grotesken verziert. — Leben und contrafetten der Turckischen und Persischen Sultanen, von Osmann an bis auf den ictz regierenden Sultan Mahumet II. J. J. Boissardo. Durch Diterich von Bry Leodien. Francfurt anno 1596; (türkische Sultane und ihre Frauen in Büsten, umgeben von Ornamenten.) — Amman (Jost) Kunstbüchlein, Franef. am Mayn. 1599. — Wechter (Georg) 30 Stuck zus verzeichen für die Goldschmit, verfertigt Georg Wechter. Waller. Nurenberg 1579. — Zan (Bernhart) Goldschmied und Stecher in Nürnberg (arbeitet um 1580). 12 Stuck zum verzaichen, stechen, verfertigt Bernart Zan goltschmid gessel in Nurnberg 1580. — Herman (Stephanus) arbeitet in Culmbach gegen 1586. Vilerley Vogel. Stephan Herman. Aurifaber. Onoltzra. censi. fecit et excudebat anno 1586. — Herman (Georg), Sohn des Vorigen. Georgius Stephani filius anno aetatis suae 16 faciebat Onoltzbachii. excudebat 1595. — Siebmacher (Johann), Stecher, stirbt 1611 zu Nürnberg. Wappenbüchlein 1596. J. Sibmacher fecit. Friderich Dürer excud. — Flynt (Paul), Stecher und Goldschmied in Nürnberg, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Acht Stück zum verzeichnen gemacht durch Paulus Flynten von Nurnberg. Wien 1592. — Visirung buch hirinen siben und dreissich stuck durch Paulum Flynten gemacht. Wien 1593. — Beytler (Mathias), arbeitete zu Onoltzbach von 1582—1616. Thier Buechlein gemacht in der fürstlichen Statton Onoltzbach durch Mathias Beytler, 1582. — Derselbe, Bosen Buechlein 1582. — Wapen Buechlein 1593, von einem Verwandten des Vorigen, von Jacob Beytler in Ravenspurg. — Siebmacher (Johann) Newes Modelbuch in Kupffer gemacht, Darinnen allerhand Arth Newer Modele, von Dün, Mittel und Dick auffgeschmiedener Arbeit, auch anderen kunstichen Nehwerk zu gebrauchen etc. Nürnberg 1614. — Schtucklein etlicher Schnacolwaidl mit 4 Fandast Koepfen verfertigt, und gemacht durch Paulum Flindt. Norib. 1611. – Hailler (Daniel) Hic Libellus aurifabris adeo commodus est utilis etc. Daniel Hailler syncero corte exculpsit. An. Dom. 1604. Augustae Vindeliciorum. — Kilian (Lucas), berühmter Kunst-

stecher, geboren Augsburg 1597, † 1637. Die Goldschmiedkunst und Vornehmsten operationen derselben, Augsburg 1606. — Newes Gradesca Buchlein durk Lucas Kilian Burger in Augspurg. 1607. — Septem Artium liberalium icones a Lucas Kiliano. Aug. 1606. — Jamnitzer (Christoph), Goldschmied und Kunststecher zu Nürnberg, geboren 1563, † 1619. Neuw grottesken Buch 1610. — Meyer (Daniel), Maler zu Frankfurt a. M. L'Architecture, ou Demonstration de toutes sortes d'ornements etc. Invente par le fameux Daniel Meyer. Heydelberg chez Louis Bourgeat. 1609. — Sande (Johann A.), Goldschmied in Hamburg, arbeitete in Nürnberg um 1618. Novus liber coronatus facillimus et perutillis omnibus aurificibus, per Johannem A. Sande aurifabrum Hamburgensen inventus et sculptus Noribergae 1618. — Symony (P.), Goldschmied, arbeitete zu Strassburg um 1621. Tabulae Gemnifera XXIV ad usum aurifabrum accomodatae et per Symony invent. Strassburg 1621.

Die Kunstentwickelung der Schweiz steht im Wesentlichen ganz auf oberdeutschem Boden, nur macht sich hier mitunter der örtlich nähere Bezug zu Italien stärker geltend. Der Ritter'sche Palast in Luzern, das sogenannte Schlössli für Lucas Ritter, der in fremden Kriegsdiensten reich geworden war, durch Giov. Lynzo, genannt «il Motschone», einem Schüler Alessandro Vittoria's, erbaut. Der Bau 1557 begonnen, aber als Motschone um 1559 wegen Ketzerei hingerichtet wurde, kam als sein Nachfolger 1561 ein anderer wälscher Meister, der früher in Mailand gebaut hatte. Im Jahre 1564 war der Bau noch nicht vollendet. Die Anlage ist durchaus italienisch, besonders das Erdgeschoss im Sinne florentinischer Paläste aufgefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 7).

Das Gelten-Zunfthaus in Basel von 1578 zeigt die Anwendung der Architekturformen des Palladio. Im Erdgeschosse Arkaden zwischen dorischen Halbsäulen, ohne Unterbau, gleich auf dem Pflaster beginnend. Die Hauptetage ganz in breite Fenster aufgelöst, wie öfter an mittelalterlichen Holzhäusern, zwischen jonischen Pilastern und das Obergeschoss mit korinthischen Pilastern und rundbogig geschlossenen Fenstern. Der Rundbogen durch eine Muschel ausgefüllt. Ein Hauptgesims mit Konsolen schliesst den Bau in der Horizontale ab.

Der Spiesshof in Basel ist gegen 1600 in klassisch italienischen Formen erbaut, besonders zeigen die Fenster das bekannte Palladio-Motiv. Das obere Geschoss hat weit ausladende Steinkonsolen; aber den schweizerischen Einfluss markirend, als Nachahmung eines Holzbaumotivs (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 17). Das Portal des Hauses zum schwarzen Rad in Basel um 1615, mit Motiven der Beschlägeornamentik, ist die einzige derartige Leistung an Baseler Privatbauten.

Das Rathhaus in Luzern, 1601 entworfen und 1602 zur Ausführung an Meister Antony Isenmann verdungen, wurde 1606 vollendet. Hier macht sich ein Anlehnen an den früheren Ritter'schen Palast bemerkbar; die ganze Fassung ist wieder italienisch. Der vorspringende Treppenthurm ist ein nordischer Antheil. Das abgewalmte Dach bildet ein Kompromiss zwischen nordischer und italienischer Weise. Im Innern sind noch spätgothische Theile vom alten Bau erhalten, übrigens reiche Holzschnitzereien im Spätrenaissancestil in der kleinen Rathsstube und dem Archiv. Die Tischlerarbeiten machte Melchior Landolt von Ebikon und die übrige Dekorationsarbeit Meister Jörgle Forster (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 17). Eine Holzarchitektur in Luzern, das von Moos'sche Haus, ist vermuthlich erst nach 1599 errichtet. Nur die oberen Stockwerke gehören dem ursprünglichen Bau an. Die Strebebänder sind volutenartig geschwungen, in entschiedenen Spätrenaissanceformen. Das abgewalmte Dach springt sehr weit vor (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Luzern).

Die Entwickelung der Kunstindustrie geht mit der deutschen parallel, ebenso ist die Kunstlitteratur der Schweiz in genauem Zusammenhange mit der Deutschlands und bereits oben mit aufgeführt.

Die Ofentöpferei der Schweiz ist besonders entwickelt. Am Ende des 16. Jahrhunderts berief die Regierung von Luzern Hafner aus Winterthur, um Ofen machen zu lassen. In Stanz im Winkelriedhause ein Ofen von Alban Erhart von Winterthur gefertigt von 1599. Dieser Meister mag sich wohl unter den Berufenen befunden haben. Der Ofen von Stanz ist wohl der älteste, ganz bemalte Ofen der Schweiz. Die Malereien sind Kopien nach Dürer's grosser Passion. Die Farben sind orange, karmin, blau, grün und braun. Der Grundriss des sonst rein architektonisch behandelten Ofens ist ein Sechseck. Die Ornamentik im Stile des gerollten Ledercartouschenwerks (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Luzern). Der berühmte Ofen des Seidenhofs in Zürich von 1620 gehört bereits in die folgende Periode des Barocks.

4. Die nationale niederländische Renaissance, in Nachfolge der italienischen Spätrenaissance, von 1560 bis 1600.

Die Niederlande erfuhren die verschiedensten Kunsteinflüsse, einerseits von Italien durch den sehr regen Schiffsverkehr, der sich auch auf Kunstwerke ausdehnte. Es gingen ganze Schiffsladungen Bilder aus der Schule der Breughel nach Italien und niederländische Kaufleute bestellten dafür Kunst-

werke bei italienischen Künstlern, wie zum Beispiel die Moskron in Brügge die Madonna mit dem Christkinde bei Michelangelo. Andererseits übten die Nachbarländer der Niederlande, Deutschland und Frankreich, einen direkten Einfluss. Besonders Köln und Antwerpen sind lange Zeit Schwesterstädte und zeigen keine so sehr verschiedene künstlerische Physiognomie; dagegen bleiben die holländischen Provinzen durch ihre nördlich ins Meer vorgeschobene Lage mehr von den Nachbarländern isolirt und ihre Bauten erhalten schon durch das fehlende Hausteinmaterial, in dessen Stelle meist der Ziegel tritt, einen abweichenden Charakter.

Die Renaissance findet sich in den Niederlanden, noch stärker als in Deutschland, an ihrem Vordringen durch das Festhalten an der Gothik behindert. Die glänzenden Leistungen der Spätgothik, die Stadthäuser von Gent, Audenarde und Löwen werden erst nach 1530 ohne irgend welche Spuren der Renaissance vollendet. Rombout Keldermans von Mecheln und Dominik de Waghemakere von Antwerpen waren als berühmte Meister der Gothik, bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, an bürgerlichen Gebäuden beschäftigt. Die kirchlichen Bauten bewahrten, wie überall, die Traditionen der Gothik am längsten; so wurde das Querschiff der Kirche zur Lieben-Frauen in Mecheln nach 1545 spätgothisch, ohne sichtbaren Einfluss der Renaissance, umgebaut. Die kurze Zeit der niederländischen Frührenaissance fällt in die fünfziger Jahre, in die Regierungszeit Karl's V., und in den sechziger Jahren macht sich bereits die Nachfolge der italienischen Spätrenaissance, der Stil «Floris», wie ihn die Niederländer nennen, bemerkbar und dauert etwa bis 1610, um dann in den Barockstil überzugehen. Die Gesammterscheinung der Bauten wurzelt in der Zeit von 1560—1610 immer noch in gothischen Ueberlieferungen und nur in einigen Fällen macht sich der Einfluss der stärker italienisch-französischen Stilisirung Henri II. geltend. In der Bildhauerei sind die Niederländer bald ganz die Nachahmer der Italiener, wie damals überall in Europa; dagegen zeigt sich der eigene Geist der Niederländer hervorragend national und neue Bahnen eröffnend in der Malerei. In der Ausbildung der Landschaftsmalerei gehen die Niederländer sogar den Italienern voran und auch ihre Genremalerei bereitet sich in dieser Epoche mindestens vor, der Kunst eine neue Stoffwelt zu eröffnen.

a) Architektur.

Der Hauptvertreter der nationalen niederländischen Renaissance ist Jan Vredeman de Vriese, berühmter Architekt, Maler und Ornamentiker, geboren zu Leuwarden in Friesland 1527. Er war zuerst ein Schüler des Malers

Reinier Geritsz zu Amsterdam und übte bei ihm die Glasmalerei, später studirte er die Architektur bei Peter Coeck von Alost. Dieser Letztere, Architekt und Maler, war in Italien gewesen und unternahm nach seiner Rückkehr die Uebersetzung der fünf ersten Bücher des Serlio ins Französische und Flamändische, dieselben erschienen 1516—1553 zu Antwerpen. Coeck stirbt 1550 zu Brüssel. Jan Vredeman ist ebenfalls durch seine Lehrbücher der Architektur und seine architektonischen Ornamenterfindungen besonders wichtig geworden. Er bildet das scharf modellirte Cartouschenwerk und die beschlagartige Bandornamentik in vortrefflichster Weise aus, in einer Auffassung, die vermuthlich der deutschen Art als Vorbild gedient hat. Die bei ihm vorkommenden naturalistischen Fruchtschnüre, sowie das fast gänzliche Fehlen der vegetabilischen Ranke, bedingen einen Ornamentcharakter, der gleichzeitig oder sogar früher sowohl der deutschen als der italienischen Renaissance eigenthümlich ist; aber es scheint doch, als ob die vollendeste Ausbildung dieser Ornamentirungsweise zuerst von den Niederländern erreicht wird und dass die anderen Nationen dem gegebenen Muster folgen. Cornelis Floris, der etwas ältere Zeitgenosse und Vorläufer des Jan Vredeman in der Ornamentik, ist der eigentliche Urheber des systematisch durchgebildeten, gerollten Cartouschenwerks, aber er ist wild phantastisch im Figürlichen, welches öfter bei ihm mit seinem Beziehungsreichthum über die Grenzen der eigentlich-baulichen Ornamentik hinausgeht. Die Italiener Battoni und Pittoni ahmen ihm nach. Erst Vredeman de Vrise hat das unbestreitbare Verdienst, diese Verzierungsmotive in strengem architektonischen Sinne ausgebildet und auf das echtdekorative Gebiet eingeschränkt zu haben.

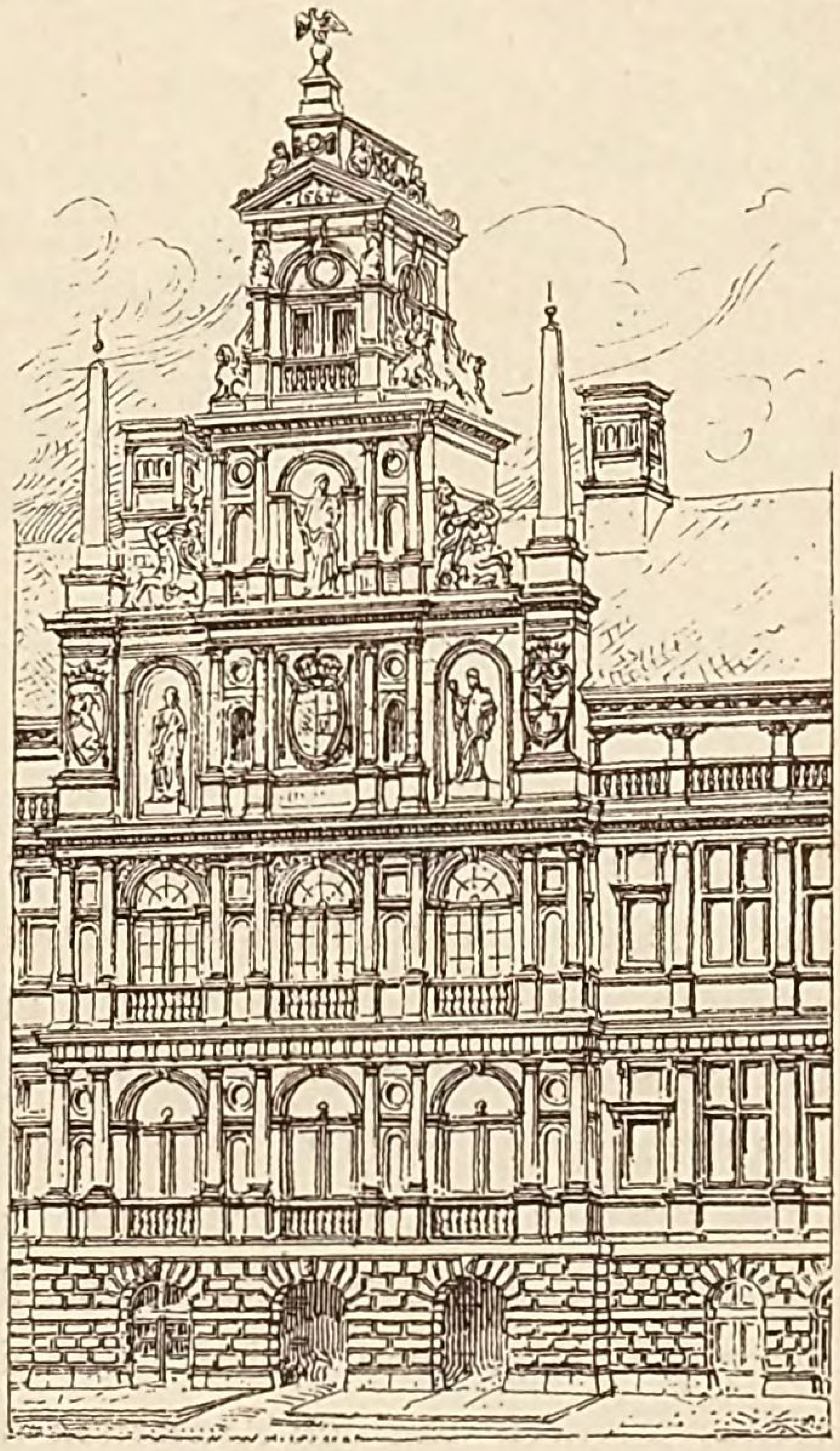

Fig. 61. Stadthaus zu Antwerpen. Façadentheil.

Cornelis Floris (eigentlich de Vriendt), Architekt, Ornamentiker und Bildhauer, geb. zu Antwerpen 1518 († 1572), ist italienischer in der Formgebung,

als Vredeman de Vriese. Das Stadthaus zu Antwerpen, begonnen 1561 und 1565 vollendet, ist nach seinen Plänen erbaut. Es ist ein Hausteinbau im Stil der Spätrenaissance, in sehr italienischer reicher Durchbildung (Fig. 61). Niedriges Erdgeschoss mit Bogenlauben in Rustika, der Mittelbau im ersten Stock mit Arkaden zwischen gedoppelten toskanischen Säulen, in den Flügeln nur Pilaster und viereckte Fenster mit Steinkreuzen, darüber ein Gebälk mit Triglyphen. Der zweite Stock jonisch, in den Flügeln mit einer Balustrade abschliessend, darüber ein offenes Halbgeschoss auf Konsolenpfeilern und über dem Hauptgesimse ein steiles Dach. Der Giebel des Mittelbaus ist in drei Stockwerken abgetreppt und mit Säulen, Figurennischen und Eckobelisken verziert (Qu. Van Ysendyck. Documents classées dans les Pays-Bas).

Das Portal des Waisenhauses zu Antwerpen, Longue Rue de l'Hôpital, ebenfalls von Cornelis de Vriendt, gen. Floris, mit einem schönen Basrelief. Das 1552 begründete Gebäude an sich ist noch sehr gothisch (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Verzierungsweise der Spätrenaissance zeigen noch eine Anzahl aus dieser Zeit stammender Häuser in Antwerpen. Das Gildehaus der Armbrustschützen an der Grand' Place, 1560 erbaut. Steinhaus mit steilem Volutengiebel, auf dessen Spitze ein St. Georg stand, mit dünnen hermenartigen Pfeilern, in Nachahmung eines Holzbaues. In den beiden unteren Geschossen rustizirte dünne Pfeiler und im Erdgeschosse Arkaden. Das Gildehaus der Böttcher, ebenfalls an der Grand' Place, 1579 erbaut, ist ein Hausteinbau mit steilem Giebel, mit Cartouschen und Beschlägeornamentik, in den Formen der Spätrenaissance, sonst ganz einfach. Das Haus der Schiffer Rue des Serments, hinter dem Stadthause, ein Hausteinbau mit besonders interessantem Giebel. Auf der ersten Abtreppung sitzen schöne weibliche Figuren mit den Attributen der Schifffahrt, auf der zweiten stehen Obelisken, auf der dritten sind Kugeln und grosse Köpfe angebracht, und auf der Spitze stand früher die Statue des Patrons der Gilde (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Holzhäuser aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit vorgekragten Stockwerken, Giebel und nordischem Erker, oft auf einem steinernen Unterbau, zeigen keine feinere Durchbildung und sind bis auf einiges an Konsolen und Profilirungen noch ganz gothisch. Das Fachwerk wird meist durch Bretterverschalungen verdeckt. Beispiele, die jetzt abgebrochenen Holzhäuser am Platz Ste. Walburga in Antwerpen, ebenfalls mit vorgekröpften Stockwerken (Qu. Van Ysendyck etc.).

Der französische Einfluss giebt sich in dem Hause des Buchdruckers Plantin in Antwerpen zu erkennen. Der berühmte Buch-

drucker und Verleger, geb. 1514 zu Tours, kam gegen 1548 nach Antwerpen und starb dort 1589. Sein Haus, gegen 1580 erbaut, nähert sich dem Stile Henri II. Von der Innendekoration, im Stile der Schule von Fontainebleau, ist in einem Saale erhalten: Der Kamin, in schwarzem Marmor mit Bossagen, Lambris und Thür mit Halb-Karyatiden eingefasst, in naturfarbenem Eichenholz, auch der Plafond ist von Holz. Das Haus ist jetzt Museum (Qu. Rouyer etc.). Ein Portal zu Brügge, als Rest eines Baues, genannt «Aula», erhalten, hat ebenfalls ganz die italienische Stilisirung, die unter Henri II. in Frankreich üblich war. Eine grosse rundbogige Oeffnung ist mit korinthischen, im unteren Theil verzierten Säulen eingefasst; in den Zwickeln sind sehr schöne geflügelte Genien. Der Mittelaufsatz über dem verkröpften Gebälk mit korinthischen Säulen und italienischen Seitenvoluten, bekrönt mit einer Minervabüste, über den Säulen Kinderfiguren mit Atlanten und Büchern (Qu. Van Ysendyck). Das Portal eines Hauses in Brügge, genannt «den Nood Gods», Rue Espagnole, von 1616, hat einen gedrückten Thorbogen, dessen Profileinrahmung senkrecht abgeschnitten ist, mit jonischen Säulen zur Einfassung. In den Bogenzwickeln befinden sich grosse Rosetten, im Fries eine Cartousche mit der Jahreszahl und im flachen ungebrochenen Giebeldreieck ein Medaillon mit Kopf, begleitet von etwas steifen Kinderfiguren.

Hendrich de Keyser, Bildhauer und Architekt, geboren zu Utrecht 1565, stirbt 1621 zu Amsterdam, arbeitet im Spätrenaissancestile Vredeman de Vriese's, aber mit etwas mehr phantastischen Formen, etwa wie der deutsche Dietterlin. Die Portale von ihm, früher auf der Heere-Gracht zu Amsterdam, sind nur noch im Stich erhalten (Qu. Van Ysendyck etc.).

In den holländischen Provinzen bringt die übliche Mischbauweise aus Ziegeln und Haustein eine originelle, echt nationale Stilisirung der Renaissancebauten hervor. Die Ziegelschichten kommen hier meist nicht als gleichgültige Flächenausfüllung rein konstruktiv zur Geltung, sondern ihre Abwechselung mit dem Haustein bezweckt eine dekorative, polychrome Wirkung, welche durch glückliche Vertheilung und durch Zusammenstimmen der Farben den Bauten einen eigenthümlich derben, aber doch reizenden Charakter aufdrückt. Die Thurmseite des Stadthauses im Haag, 1565 erbaut, zeigt diesen Ziegelhausteinstil in sehr klarer Durchbildung. Auch der achteckte Thurm mit Laterne in zwei Geschossen und Gallerie auf Konsolen zeigt denselben Wechsel farbiger Schichten. Dagegen ist die Eingangsseite ganz in Haustein, mit einem sehr reichen Giebel, durch eine auf skulpirten Konsolen vorgekragte Balustrade von der Façade getrennt (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Gerichts- und Kanzleigebäude zu Leuwarden, 1566—1571 von Meister Bartholomäus Janszoon erbaut, ist noch gothisch, nur Portal

und Treppenhaus von 1621 sind im Spätrenaissancestile durchgeführt. Das Stadthaus zu Franecker von 1591 ebenfalls gothisch, aber mit antikisirender Etagenbildung. Die Giebelfaçade der Käsehalle zu Alkmaar hat eine antikisirende Gliederung mit bossirten Pilastern und Gebälken. Aehnlich das Rhynlandhaus

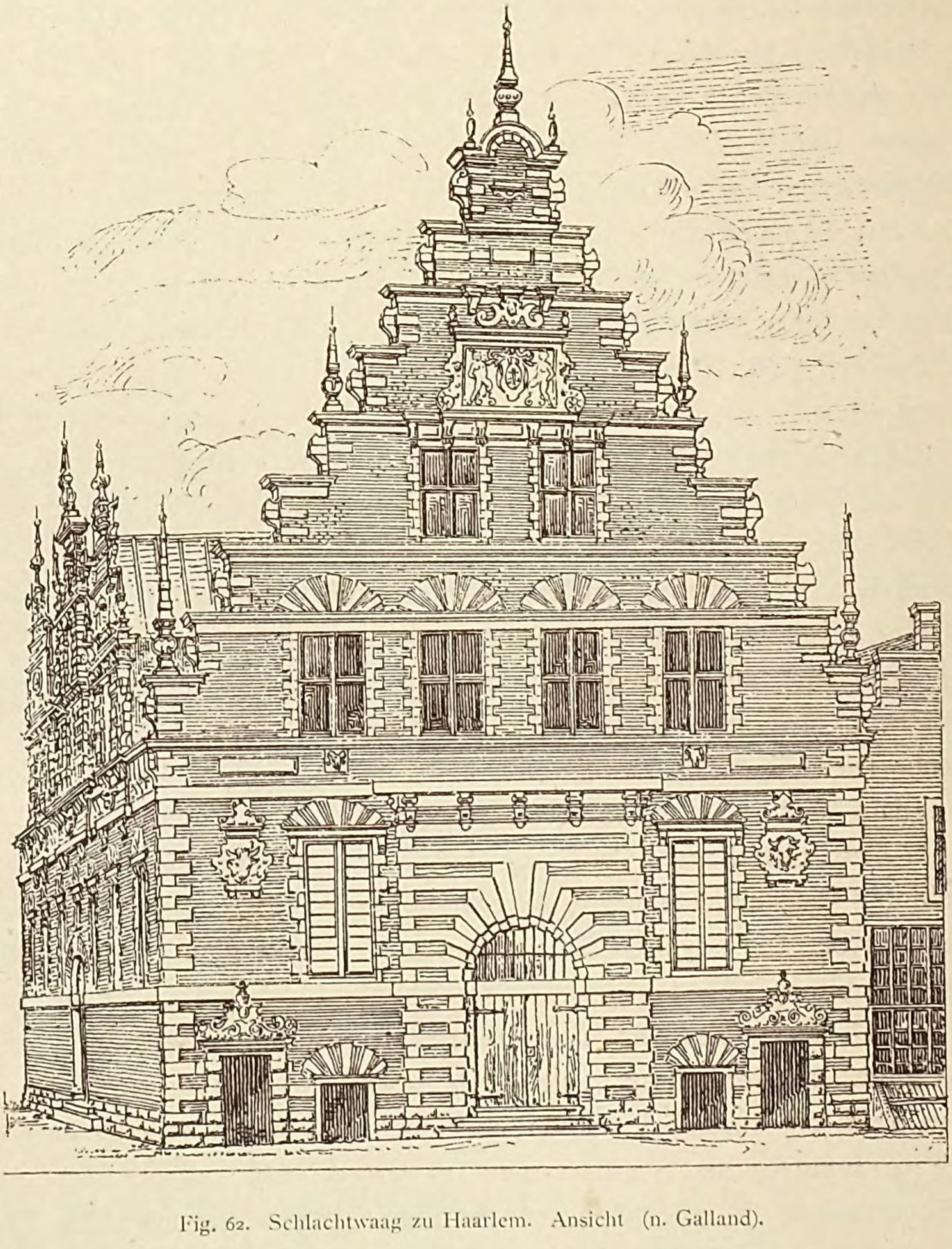

Fig. 62. Schlachtwaag zu Haarlem. Ansicht (n. Galland).

zu Leyden von 1598 und das Rathhaus zu Naarden von 1601. Ein Haus in Zaltbommel, ehemals Wohnung des berühmten Generals Maarten van Rossum, ist ein Ziegelbau mit Blendarkaden von weissem Sandstein über den ebenfalls mit Sandsteingewänden eingefassten Fenstern. In den Blendarkaden sind Muscheln mit Köpfen in Haut-Relief (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Rathhaus zu Leyden, 1599 nach einem Brande wieder aufgebaut, in üppiger Spätrenaissance, mit steilem Giebel über dem Portalmittelbau und dem beliebten Treppenperron davor. Das Ganze ist weniger spezifisch holländisch, sondern mehr im Charakter deutscher Bauten dieser Zeit, mit Verwendung von Hermen und hornförmigen Ausladungen am Giebel. Die ziemlich dürftigen Fenster noch mit Steinkreuzen versehen und im Erdgeschoss mit bossirten scheitrechten Bogenquadern entlastet (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Wohnhaus zu Dordrecht von 1558, im Ziegelbau, hat im ersten und zweiten Stock grosse Arkadenbögen in Ziegeln mit gothischer Profilirung, auf Sandsteinkonsolen ruhend. Diese Anordnung ist charakteristisch für die Bauten Dordrechts in dieser Zeit. Nur in den Sandsteindetails ist ein Uebergang zur Renaissance bemerkbar (Qu. Van Ysendyck etc.).

Die Schlachtwaag zu Haarlem, 1602—1603 nach den Plänen des Stadtbaumeisters Lieven de Key's gebaut, ist ein hervorragendes Werk der holländischen Ziegel-Hausteinarchitektur (Fig. 62). Das Façadensystem ist auf eine klare, durch Zeichnung bestimmte polychromische Wirkung berechnet. Die Geschosse sind durch Steinbänder getrennt, die Ecken mit Quadern eingefasst, ebenso die Fenster. Diese haben steinerne Mittelpfosten und Ablastebögen über dem horizontalen Sturz, in Ziegel und Quaderschichten abwechselnd. Die grossen steilen Treppengiebel der Schmalseiten sind besonders beachtenswerth; hier hat der Renaissancegiebel eine typische Form für den Profanbau gewonnen, durch seine klare horizontale Schichtung im entschiedenen Gegensatze zum gothischen Giebel. Die Seitenfronten jedesmal mit drei reichen, in das steile Dach schneidenden Fensteraufbauten, durch steile Volutengiebel abgeschlossen. Im Ganzen ist das Gebäude von mächtiger, derb konstruktiver Wirkung, ein holländischer Musterbau (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Wohnhaus in Haarlem zeigt einen ähnlichen steilen Treppengiebel, wie die Schlachtwaag, nur sind hier an der obersten Abtreppung Voluten verwendet. Ueber den Fenstern befinden sich Ablastebogen, in Ziegeln und Hausteinschichten wechselnd. Die Bogen über den Fenstern des Obergeschosses sind auf Sandsteinkonsolen, welche Köpfe darstellen, vorgekragt. Die Skulpturen haben bereits etwas von der Empfindungsweise des Barocks (Qu. Van Ysendyck etc.).

Das Stadtthor zu Dordrecht von 1618, zur Maas führend, als Portal eines Hauses aufgefasst. Das Portal selbst in Haustein, während das Haus in gemischter Art konstruirt ist (Fig. 63). Dorische Pilaster mit bossirten und diamantirten Quadern schliessen die rundbogige Oeffnung ein, deren Bogenquadern ebenfalls diamantirt sind. Ueber dem Gesims an den Ecken stehen Obelisken,

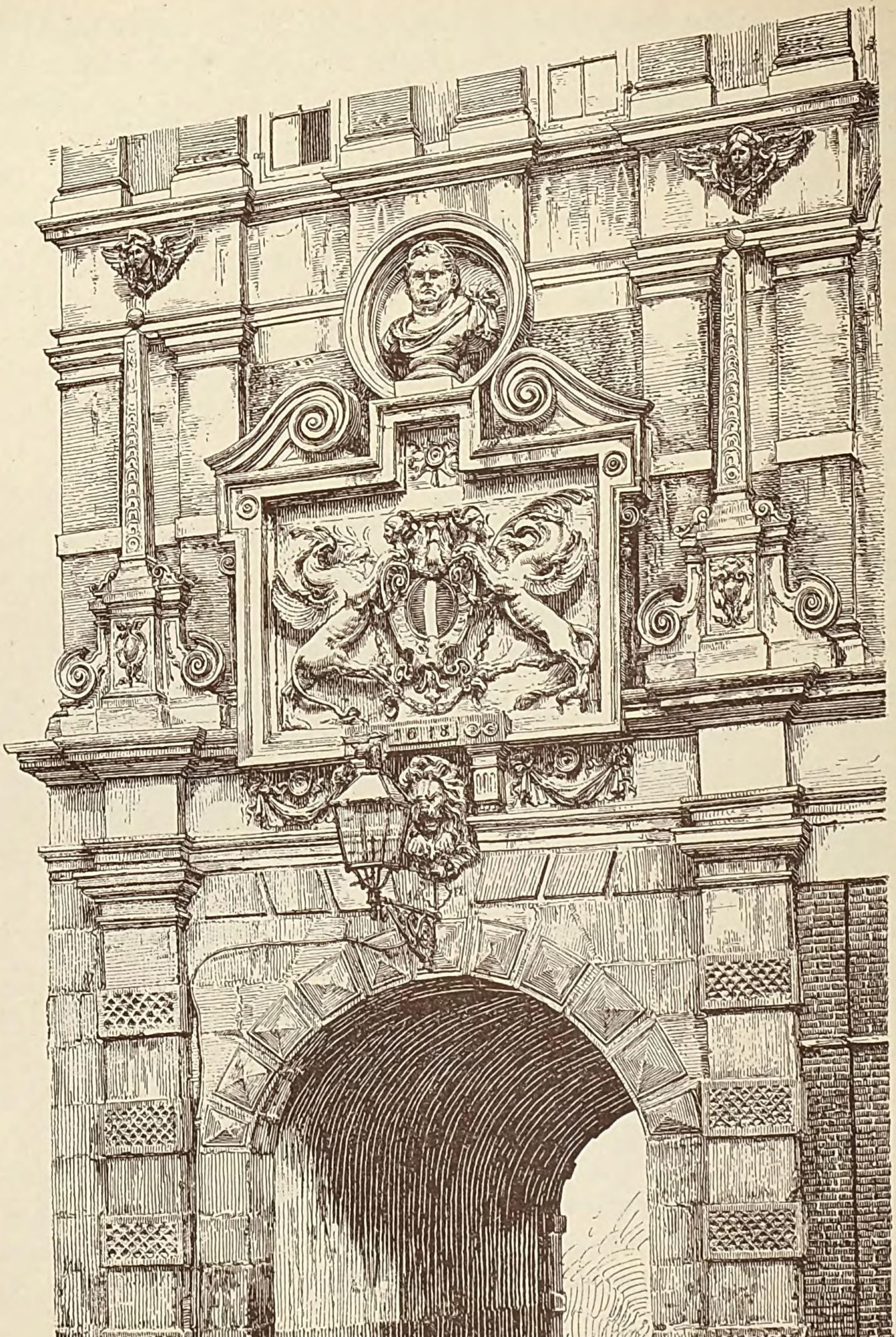

Fig. 63. Stadtthor in Dordrecht. Ansicht (n. Van Ysendyck).

in der Mitte ist eine Wappentafel angebracht, von Greifen gehalten, in schöner Ausführung (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Haus zu Zütphen, am Markt belegen, von 1615, in gemischter Bauart, die Quaderschichten verziert. Das Ganze ist sehr klar, besonders der einfach abgetreppte Giebel. Die bossirten Pilaster sind im Erdgeschoss dorisch, im Hauptgeschoss jonisch mit Flachbogen darüber, ebenfalls in Ziegel- und verzierten Hausteinschichten wechselnd. Die Freitreppe der alten Stadtwaage zu Zütphen, jetzt Wohnhaus, zeigt eine ähnliche Bauweise. Das Portal unter dem Perron durch diamantirte Bossagen durchbrochen. Der Giebel ist durchschnitten, um der Brüstung der Vorhalle Platz zu machen. Das Ganze erscheint als Vorbild etwas späterer französischer Arbeiten (Qu. Van Ysendyck etc.).

Am alten Kollegium van Daele in Löwen, von 1569, ist ebenfalls der Ziegelbau mit Hausteinschichten zur Anwendung gekommen. Die Fenster sind noch mittelalterlich profilirt und haben Steinkreuze. Das Portal mit dorischen Säulen und Giebel, darüber eine Loge mit Dachaufbau in Renaissanceformen, fast ganz ohne Verzierungen (Qu. Van Ysendyck etc.).

Aus der letzten Zeit der Spätrenaissance, mitunter schon im Uebergange zum Barock, sind noch eine Anzahl von Bauwerken anzuführen. In Amsterdam zwei aufwandreiche Gefängniss-Portale von 1595 und 1596. Ein Hausteinportal am Alten-Frauenhause zu Hoorn vom Jahre 1610 mit naturalistischer Ornamentirung, geschweifter und durchschnittener Giebelverdachung. Die Eisenschmiedeornamentik der Thür ebenso naturalistisch, durch Ausbildung der Nägel und Befestigungsklammern. Ein zweites Portal in Hoorn zeigt die Ziegel-Hausteinmanier. Das Stadthaus in Hoorn, zweigeschossig mit Giebel von 1613, hat noch die gothisirende Gliederung der Fenster. Das Armenhaus zu Enkhuyzen von 1615. Das Rathhaus in Bolsward von 1614, an die Bibliothek in Venedig erinnernd, zeigt ebenfalls den Ziegel-Hausteinbau dieser Zeit.

b) Skulptur.

Die niederländische Bildhauerei befindet sich, wie überall in dieser Zeit in einer äusserlichen Nachfolge des Michelangelo und ergeht sich vorzugsweise im Dienste der Architektur, oder an selbstständigen dekorativen Werken.

Ein Kamin in weissem Stein von Colyn von Cameryck, im Jahre 1545 ausgeführt, im Stadthause zu Kampen. Auf etwas mageren Hermen ruht ein Gebälk mit hohem reliefirtem Fries. Auf dem Hauptgesimse zeigen sich phantastische Aufsätze, im Stil der Spätrenaissance, mit Statuetten und Kinder-

figuren. Der obere Aufsatz, mit Muschelnischen zwischen Pilastern, in den Nischen mit Wappenlöwen und Figuren, darüber nochmals ein kleinerer Aufsatz mit sitzender Figur in einem Felde (Qu. Van Ysendyck etc.).

Ein Kamin aus dem Hôtel de Molenare und Van Dale zu Antwerpen stammend, jetzt im Saal des Schöppen-Collegiums im dortigen Stadthause, von Peter Coecke von Alost, ist ein sehr reiches Werk. Coecke war in Italien gewesen und wurde, wie schon erwähnt, der Lehrer Vredeman de Vriese's. Der Kamin hat unten Säulen mit konsolenartigem Aufsatz, darüber einen reichverzierten Fries mit Cartouschen und Fruchtschnüren. Ein erster Aufsatz mit Eckhermen und einem Figurenrelief in ganzer Breite, darüber ein zweiter Aufsatz mit vier Atlanten, zwischen denen figürliche Reliefs angebracht sind. Das Ganze schliesst mit einem Gebälk und Hauptgesims horizontal ab (Qu. Van Ysendyck etc.).

Von Frans Floris herrührend, ein Basrelief über dem Portal des Waisenhauses zu Antwerpen. Das Gebäude ist 1552 begründet. Im Giebel des Portals ist Gottvater gebildet, darüber Christus mit dem verlorenen Schaf und in der Giebelspitze des Hauses schwebend, der heilige Geist als Taube.

c) Malerei.

Die Italiener werden nachgeahmt, besonders die florentinische und römische Malerschule. Man fand hier die vollkommene und grossartige Entwickelung der Form, welche man in der Heimath vermisste.

Frans Floris, eigentlich de Vriendt, 1520—1570, ist der Hauptvertreter dieser Richtung. Er hat nach Rafael und Michelangelo studirt, aber nur das Aeusserliche aufgefasst. Von ihm, im Berliner Museum «Loth und seine Töchter», ein höchst unerquickliches Bild. In der Gallerie von Sanssouci eine Allegorie, die Schönheit als nackte weibliche Gestalt und hinter ihr der Tod. Sein «Sturz der bösen Engel», in der Akademie von Antwerpen, ist eine von Michelangelo's jüngstem Gericht angeregte Komposition, aber nur eine Sammlung wohlgezeichneter Aktstudien.

Zur Schule des Floris gehören; Frans Franck der Aeltere, ein guter Kolorist und tüchtig in der Formenbildung, Bilder von ihm in der Akademie und im Dome zu Antwerpen; dann Frans Franck der Jüngere, der bereits den Einfluss des Rubens erfährt. Sein «Kampf der Menschen und Thiere gegen den Tod» ist in der Gallerie zu München.

Die Porträtmaler sind bedeutender. Frans Pourbus der Aeltere ist ein Schüler des Floris. Von ihm, «die Predigt des heiligen Aloysius vor vielem Volk» in der Akademie zu Antwerpen, durch Einführung von Porträt-

figuren ausgezeichnet. Von Frans Pourbus dem Sohne sind viele Porträts im Louvre in Paris.

Martin de Vos (1534—1604) ist der bedeutendste Schüler des Floris und bildet sich später in Venedig aus. Eine Versuchung des heiligen Antonius von ihm, mit phantastischem Beiwerk, befindet sich in der Akademie zu Antwerpen. Im Berliner Museum von ihm: «Der auferstandene Heiland, seinen Jüngern am See Tiberias erscheinend», auf der anderen Seite Jonas, der vom Wallfisch verschlungen wird, lebendig und effektvoll gemalt und ein zierliches Genrebild «Die Züchtigung Amors».

Andere Maler dieser Zeit hielten sich mehr an die römische Malerschule der Manieristen, wie: Bartholomäus Spranger von Antwerpen, Peter de Wit (gen. Candido), dessen Thätigkeit in der deutschen Renaissance erwähnt ist, Carl van Mander, als Kunsthistoriker geschätzt und Hendrich Goltzius, der sich besonders als Kunststecher bekannt gemacht hat.

Octavius van Veen (Otto Venius, 1556—1634) hat eine reine Zeichnung und Modellirung, steht aber geistig nicht höher als die früheren Nachahmer der Italiener; Bilder von ihm finden sich in den Gallerien von Brüssel und Antwerpen. Heinrich van Balen folgt der venetianischen Schule. Cornelius van Haarlem (Corn. Cornelissen) zeigt eine gute Behandlung des Nackten. Die Gemäldegallerien des Museums und des Königlichen Schlosses in Berlin besitzen von ihm mehrere kleine Bilder. Abraham Bloemart arbeitet sich aus dem Manierismus zur kräftigen eigenartigen Naturauffassung durch. Eine Anbetung der Hirten von ihm im Berliner Museum, von energischer Lichtwirkung; eine heilige Familie ebenda und der Engel, der Joseph im Traume erscheint.

Das Genre und die Landschaft, als echt niederländische Richtungen, in denen das moderne Ideal später eine sicherere Heimath finden sollte, als in den pompösen Historien und mit Affekt überladenen Kirchenbildern der Zeit, gewann bereits mit Peter Breughel dem Aelteren (1530—1590?) eine Bedeutung für sich. Die Stimmungsmalerei, die schon in die Historie eingedrungen ist, findet erst im Genre ihr natürliches Gebiet und hat dasselbe bis in die neueste Zeit immer mehr ausgedehnt und innerlich bedeutender gemacht. Die Vorgänge des gewöhnlichen Lebens in allen Sphären aufzusuchen und künstlerisch zu verwerthen ist ein ursprünglich holländischer Zug. Das Gemüthliche, das Heitere und Humoristische findet bei den Niederländern in einer neuen Kunstgattung gebührenden Ausdruck. Die Elemente derselben hatten sich bereits in den Kirchenbildern gezeigt, aber erst jetzt sondern sich diese Gedanken zu einer besonderen Existenz. Die Schule der Breughel in Antwerpen war die erste, welche in solcher Weise selbstständig

auftrat. Peter Breughel der Aeltere, gehört in seinen historischen Bildern noch der früheren holländischen Schule an. In dieser Art: «Die angeklagte Ehebrecherin» in der Münchener Gallerie, «Die Predigt Johannis» in der Gallerie zu Schleissheim u. a. Seine Genrebilder gehören aber schon der neuen Art an und stellen meist Bauernscenen vor.

Peter Breughel der Sohn (der sogenannte Bauernbreughel) behandelt in seinen Bildern fast ausschliesslich ländliche Stoffe. Von ihm «Reigentanz der Bauern» im Berliner Museum; «eine Bauernprügelei» in der kais. königl. Gallerie zu Wien; eine Prügelei zwischen Bauern und Bettlern im Berliner Museum.

Ebenso gewann jetzt die Landschaft eine besondere Bedeutung. Mit den Landschaftsbildern bildet sich eine neue Richtung des Ideals aus, eine neue Klasse des Schönen in der Kunst. Aber hierin gehen die Niederländer mit den Italienern gemeinschaftlich vor und beeinflussen sich gegenseitig. Paul Bril und Annibale Caracci stehen in Gegenwirkung und Jan, der sogenannte Sammtbreughel, wird bereits von Rubens abhängig, demnach gehören beide, Paul Bril und Jean Breughel, ihrem Stil nach in den folgenden Abschnitt.

Einen jetzt ebenfalls aufkommenden Nebenzweig der Malerei bilden die Architekturbilder. Peter Neefs der Aeltere, am Schluss des 16. Jahrhunderts arbeitend, malt das Innere gothischer Kirchen, deren geheimnissvolles Dunkel durch Fackeln und Kerzenbeleuchtung erhellt wird. Seine «Kathedrale von Antwerpen», in der Dresdener Gallerie, ist von sehr feiner Durchführung. Peter Saenredam ist der Nachfolger des Neefs in dieser Art von Malerei.

d) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Arbeiten der niederländischen Kunststecher in dieser Zeit sind von grosser Bedeutung und weittragendem Einfluss und ohne dieselben wäre das Bild der Kunst dieser Periode kein vollständiges. In den Stichen der Ornamentmeister macht sich derselbe gesunde Naturalismus geltend, der den Grundzug des holländischen Charakters ausmacht und der sich in allen anderen Kunstzweigen äussert.

Peter Coeck, geb. 1502 zu Alost, gest. zu Brüssel 1550, macht an dem, zu Ehren des Einzugs Philipps II., 1549 in Antwerpen errichteten Triumphbogen die erste Anwendung von einer wahrhaft nationalen Dekorationskunst.

Cornelius Bos, Glasmaler, Architekt und Kunststecher, geboren zu Herzogenbusch um 1510, arbeitet in Rom und übt in den Jahren 1530—1560 mit Auszeichnung die Kunst des Kupferstechers. Er bildet erst den Uebergang zur Spätrenaissance. Seine Kompositionen haben eine grosse Frische

und Kühnheit und zeigen einen ihm eigenthümlichen Naturalismus in der Auffassung der Thiergestalten, besonders der reichlich dargestellten Vögel.

Cornelis de Vriendt, genannt Floris, Bildhauer und Architekt, geboren 1518 zu Antwerpen, † 1572, ist der wahre Schöpfer des Ornament-

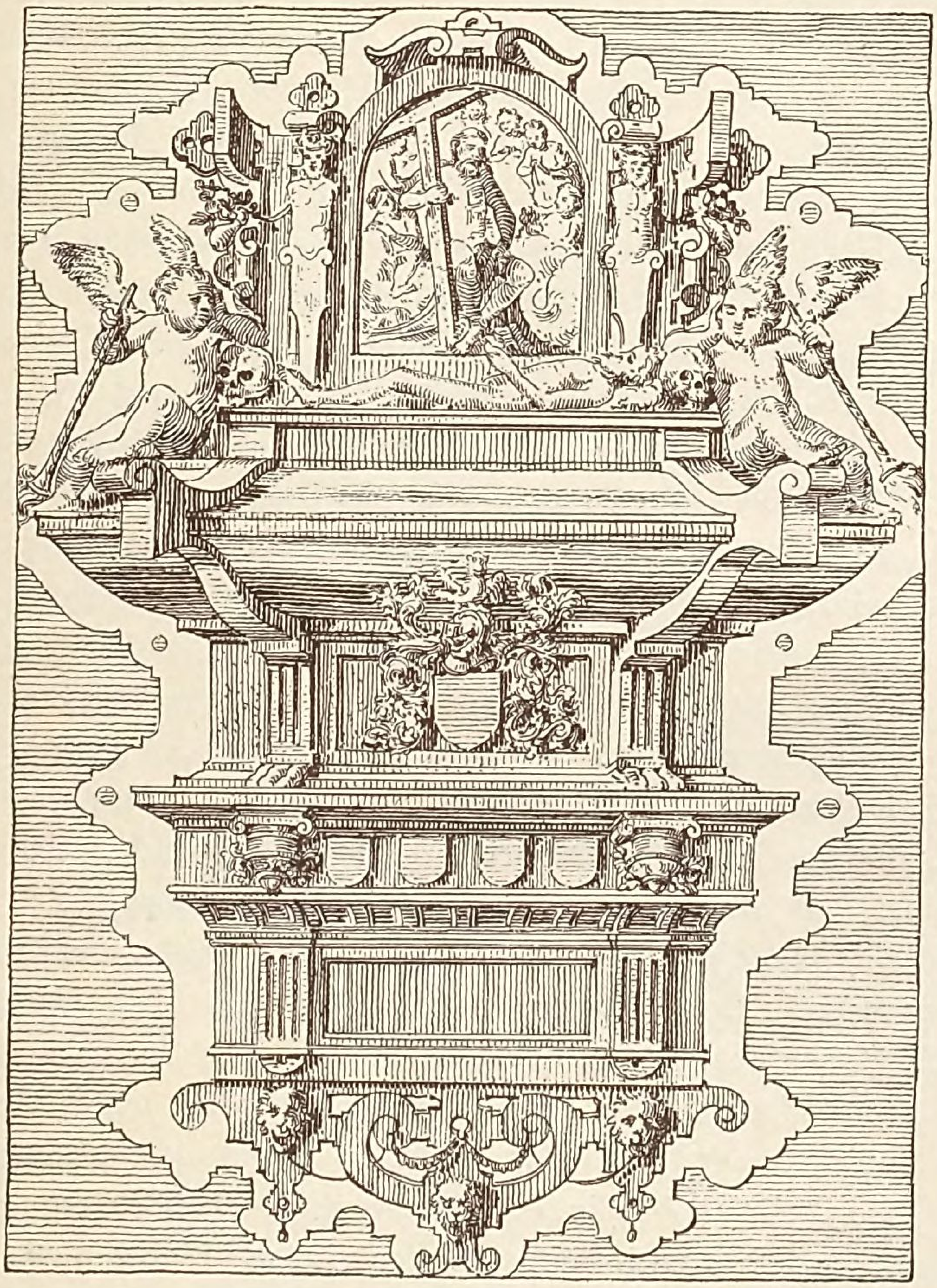

Fig. 64. Epitaph-Entwurf. Vredeman de Vriese.

genres der Spätrenaissance. Er bildet zuerst das scharf modellirte holzartige Cartouschenwerk der Spätrenaissance aus, mit phantastischen figürlichen Zuthaten reichlich versehen. Sein Stil ist von Einfluss auf die italienischen Kunststecher.

Jacob de Vriendt, genannt Floris (wie alle, nach dem Grossvater Floris de Vriendt), Ornamentiker und Glasmaler, geboren zu Antwerpen 1510, † 1570, arbeitet ganz in der Weise des Cornelis.

Jan Vredeman de Vriese, Maler, Architekt und berühmter Ornamentiker, geboren zu Leuwarden in Friesland 1527, entwirft seine Verzierungen im Stile der Floris, aber ohne deren wilde Phantastik, auf die der Architektur gemässe, echt dekorative Seite eingeschränkt (Fig. 64). Sein Sohn Paul Vredeman de Vriese, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Antwerpen 1554, setzt den Stil seines Vaters fort, ebenso der zweite Sohn Salomon.

Hieronimus Cock, Maler, Kunststecher und Herausgeber zu Antwerpen, geboren 1510, † 1570, sticht verschiedenes nach den Entwürfen Vredeman de Vriese's, unter anderen eine Sammlung von Votivtafeln. Jacob de Ghein, Maler und Stecher, geboren 1565, giebt Kostümbilder in einer Folge von 10 Blättern. P. de Furnius, geboren zu Furnes gegen 1540, † 1584, sticht eine Blattfolge: «Les Romaines illustres» nach den Zeichnungen des flamändischen Malers Jan Stradan, geboren zu Brügge 1530, † zu Florenz 1605. Die dargestellten Interieurs sind ganz im Stile des Vredeman de Vriese. Eine andere Blattfolge des Stradan, «die vier Jahreszeiten», in einer etwas italienisch idealisirten Manier aufgefasst, sticht C. de Mallery, geboren zu Antwerpen 1571.

Philipp Galle, Ornamentzeichner und Stecher, zu Haarlem 1537 geboren, † zu Antwerpen 1612, sticht nach einem Werke des Jan Stradan «Nova Reperta» verschiedene Blätter. Die Interieurs sind wieder ganz im Stile des Vredeman de Vriese. Marc Gerard, geboren zu Brügge 1530, stirbt in England um 1590. Er war ein ganz universeller Künstler, zugleich Maler, Zeichner, Kunststecher, von ihm ist ein Blatt von 1562 im Holz-Cartouschenstil auf einem Stadtplan von Brügge gezeichnet. Hans Bol, Miniaturmaler und Kunststecher, geboren zu Mecheln 1535, stirbt zu Amsterdam 1593. Die Blätter seines Werkes: «die zwölf Monate» zeigen ein Rahmwerk im Stile der Spätrenaissance. Die Brüder Jan und Lucas Duetecum liefern Blätter im guten Ornamentstil der Zeit, ähnlich Gerard de Groeningen: «die zehn Alter des menschlichen Lebens». Hieronimus Wierix, der ältere von mehreren Brüdern, geboren zu Amsterdam 1551, sticht nach Martin de Vos 1577 die Einnahme der Citadelle von Antwerpen und nach Peter Stradan die Medaillons, den Engel Gabriel und die heilige Jungfrau darstellend, im Uebergangsstil zur Spätrenaissance, was das Rahmenwerk anbelangt. Baltazar Sylvius, arbeitet um 1554, hat ausser nach seinen eigenen Kompositionen nach Franz Floris, van Mander und Hieronimus Bos gestochen. Von Franz Huys, Maler und Stecher, geboren 1522, † 1562, neun Blätter Masken. Assuerus van Londerseel, Maler und Kunststecher, geboren 1548 zu Amsterdam, giebt eine sehr fein durchgebildete Ornamentik, in der noch das Vegetabilische überwiegt. Von Cornelis Müller gestochen, ein Titelblatt zu einer Beschreibung der Niederlande von Guicciardini, Antwerpen 1567.

Ein Triumphbogen, bei Gelegenheit des Einzugs des Erzherzogs Albrecht und der Erzherzogin Isabella, 1599 in Antwerpen errichtet, entworfen vom Maler Otto Venius (1556, † 1634), zeigt schwerfällige Verhältnisse im Stile der Spätrenaissance. Derselbe bildet ein rundbogiges Thor mit korinthischen Säulen und Figurennischen eingefasst, darüber ist ein giebelartig abgetreppter Aufbau in mehreren Geschossen, mit einem allegorischen Bilde, überragt von einer Nische eine sitzende Kaiserfigur einschliessend (Qu. Van Ysendyck etc.).

Hendrich Goltzius, berühmter Kunststecher und Maler, geboren zu Mülbracht, † 1617, und Jacob Matham, sein Schüler und Schwiegersohn, 1571—1613, arbeiten schon in einer weicheren, zum Barock neigenden Modellirung der Formen. Ein Titelblatt, Kaiser Rudolph II. gewidmet, mit einer allegorischen Figurenkomposition von Goltzius, 1586 zu Haarlem herausgegeben und anderes.

Peter van der Borcht, Kunststecher, geboren zu Brüssel um 1540, stirbt 1608, sticht das Titelblatt einer Bibelausgabe des Plantin in Antwerpen 1583, ein Porträt der Charlotte von Bourbon, Gemahlin Wilhelm des Schweigsamen, nach Goltzius 1581, das Titelblatt eines Antiphonariums, herausgegeben von Plantin, Antwerpen 1573.

Hans Collaert, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Antwerpen um 1540, † 1622, arbeitet meist für Goldschmiede. Adrian Collaert, der Vater, geboren um 1520 zu Antwerpen, stirbt 1618. Er war in Italien und hat einen Triumphbogen mit allegorischen Gestalten nach Martin de Vos gestochen, noch im Uebergange zur Spätrenaissance.

Abraham de Bruyn, Maler und Kunststecher, geboren um 1538 zu Antwerpen, stirbt zu Köln, entwirft ganz wie Theodor de Bry; seine Kompositionen haben ebenfalls die Affen und andere lustigen Zuthaten. Sein Sohn Nicolas de Bruyn, geboren gegen 1560 zu Antwerpen, stirbt 1635, setzt die Manier seines Vaters fort.

Crispin de Passe, der Aeltere, Ornamentzeichner und Stecher, geboren zu Armuyden in Zeeland gegen 1536, arbeitet zu Utrecht, Amsterdam, Köln, Paris und London, bereits in dem weicheren Cartouschenstil, aber mit guten Figuren. Ein Interieur von ihm, mit dem Tode des Reichen und des Armen nach Martin de Vos, zeigt noch eine strengere Fassung der Architektur.

Von Peter Baltens, Maler und Kunststecher zu Antwerpen, stammt das Titelblatt eines Werkes «Theatrum vitae», mit reichem Cartouschenwerk. Die drei Brüder Sadeler, Jan, Raphael und Aegidus, Ornamentzeichner und Stecher. Der erste der Brüder zu Brüssel geboren 1550, stirbt 1610 zu Venedig, der zweite 1555 geboren, stirbt 1628 in München und der dritte, der Neffe des Jan, geboren zu Antwerpen 1570, stirbt 1629 zu Prag. Ihre Stiche nach

Jodocus van Winghe, Martin de Vos und andere sind im Stil der Spätrenaissance, noch ohne barocke Zuthaten. Peter de Jode, der Aeltere, geht bereits zum Barock über.

Das Kunstgewerbe bemächtigt sich des reichen durch die Ornamentstecher gebotenen Materials und überträgt dasselbe auf die Goldschmiede- und Eisenschmiedearbeiten der Zeit. Die Steinmetzen bilden nach diesen Vorbildern die Epitaphien der Kirchen. Ein Beispiel bieten die Gedenktafeln in den Seitenschiffen der grossen Kirche zu Breda, in weissem Stein mit Bemalung und Vergoldung (Qu. Van Ysendyck etc.). Besonders prachtvoll sind die Holzschnitzereien der Kanzel in der grossen St. Michaelskirche zu Zwolle von 1620 in Eichenholz ausgeführt. Der Schalldeckel sehr reich gebildet, in einer phantastischen Tabernakelarchitektur, im Hauptmotiv auf mittelalterliche Reminiscenzen zurückgehend. Ein Lesepult in Eichenholz, im Stadtmuseum zu Utrecht befindlich, mit Intarsien und Schnitzereien (Qu. Van Ysendyck etc.). Eine prächtige Thür in Eichenholz mit Intarsien, Schnitzereien und sichtbaren Beschlägen, aus einem flandrischen Schlosse stammend, jetzt im Privatbesitz, zeigt eine weich gehaltene Flächenornamentik, als Umrahmung der mit Intarsien und Basreliefs geschmückten Felder. Eine einfachere Thür aus demselben Schlosse, ähnlich der vorigen, aber nur mit Pilastern umrahmt. Beide Thüren entsprechen dem unter Henri II. in Frankreich üblichen Stile (Qu. Van Ysendyck etc.). Die Messingkronleuchter dieser Zeit sind sehr berühmt und noch vielfach erhalten und verbreitet. Sie haben sämmtlich unten eine grosse glänzende Kugel und darüber einen stark profilirten Mittelkörper, dagegen sind die Arme lang, leicht geschweift und nur mässig verziert. Ein Leuchter dieser Art, in der grossen Kirche zu Kampen (Qu. Van Ysendyck etc.). Ein Prunkbecher (Hanap) in Silber von 1604 gehörte der Kramerzunft in Haarlem, jetzt im dortigen Stadtmuseum, mit figürlichen Darstellungen nach Hendrich Goltzius, zeigt auf dem Deckel die Figur des heiligen Martin zu Pferde und eine Ornamentik im Uebergang zum Barock.

e) Kunstlitteratur.

Die Uebersetzung der fünf ersten Bücher des Serlio durch Peter Coeck ist schon erwähnt. Die Werke Jan Vredeman de Vriese's sind sehr zahlreich und behandeln das ganze Gebiet der Architektur und der Ornamentik. Artis perspectivae etc. Antwerpen 1568; Variae Architecturae 1601; Caryatidum etc.; Hortorum viridariorumque 1583; L'Architecture contenant la Toscane, dorique, onique, corinthique etc., Amsterdam 1628. Dann seine Ornamenterfindungen: Multarum Variarum Protractionum etc. Antverpiae 1555, Grottesco etc. 1563,

Panoplia seu armamentorium etc. 1572, Differents Pourtraicts de menuiserie etc., Pictores, Statuori, Architecti, Latomi et quinque Principium Magnificorumque etc. 1563. Das letztere Werk enthält Epitaphe von reicher Erfindung.

Die grösste Anzahl der Publikationen enthalten die Arbeiten der Ornamentstecher. Tempus ridendi, tempus flendi Heemskerc inventor. 1557, enthält Cartouschen und Attribute im Stile der Floris. — Compartimenta pictoris floscalis etc. Jacobo Floris Antw. — Welderhande cierlyke compartimenten etc. duer Jacob Floris. Antwerp. 1564. — Praecipuae aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta vivis prospectibus etc. Antwerpia per Hir. Coc. 1551. — Monilium Bullarum mauriumque artificiosissimae icones Joannis Collaert opus postremum 1581. Philippus Galleus exc. (Goldschmiedearbeiten). — Histoire de Liedekercke, Boure et Rouck. Martin de Vos inventor 1578, Peter Balteus excudebat (Runde Cartouschen mit Interieurs). — Animalium quadrupedium etc. per Nicolaum de Bruin. 1594 (enthält Thiere aller Art). — Jan Wierix, Theatrum vitae humanae etc. exc. Petrus Balt. Antwerso 1577 (Gärten und Baulichkeiten in perspektivischer Ansicht). U. a. m.

5. Der Elisabetheische Stil in England, unter Elisabeth und Jacob I., von 1558 bis 1619.

Selbstverständlich kann in England ebensowenig von einer ursprünglichen Entwickelung der Renaissance die Rede sein, wie überall in den ausseritalienischen Ländern, sondern nur von einer Uebertragung der Spätrenaissanceformen. Hierher kommt der neue Stil sogar erst aus zweiter Hand, wesentlich durch Vermittlung der Holländer. Ausserdem bietet der Gang der englischen Kunst ein vorzügliches Beispiel von dem zähen Festhalten an der mittelalterlichen Kunstweise. Noch lange hinaus, bis auf Christoph Wren am Ende des 17. Jahrhunderts, tritt immer wieder das gothische Element in der Architektur hervor und bis auf Inigo Jones am Ende des 16. Jahrhunderts sind es auch meist fremde Künstler, welche die Renaissance ausüben. Diese Ausländer bringen den Spätrenaissancestil mit, wie derselbe in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts überall in Europa durchgedrungen war, müssen sich aber mit den besonderen englischen Baubedingungen so gut es geht abfinden; daher kommt es, dass zwar in dieser Zeit in der englischen Architektur eine Mischung von gothischen und Spätrenaissanceformen üblich wird, ähnlich der in Holland und Deutschland vorkommenden, aber doch mit nationalen Abweichungen in der Hauptanlage. In der Bildhauerei und Malerei, den nicht von praktischen Forderungen abhängigen Kunstzweigen kann sich der

ausländische Einfluss noch stärker geltend machen und wird fast allein bestimmend. Deshalb fehlen in England durchaus die nationalen selbstständigen Leistungen in Malerei und Plastik, seit die Gothik nicht mehr schöpferisch auftritt und dieser Mangel wird erst in einer viel späteren Epoche einigermassen behoben.

a) Architektur.

Von 1558 ab entwickelte sich der Elisabetheische Stil, unter der direkten Einwirkung holländischer, deutscher und italienischer Künstler; denn englische

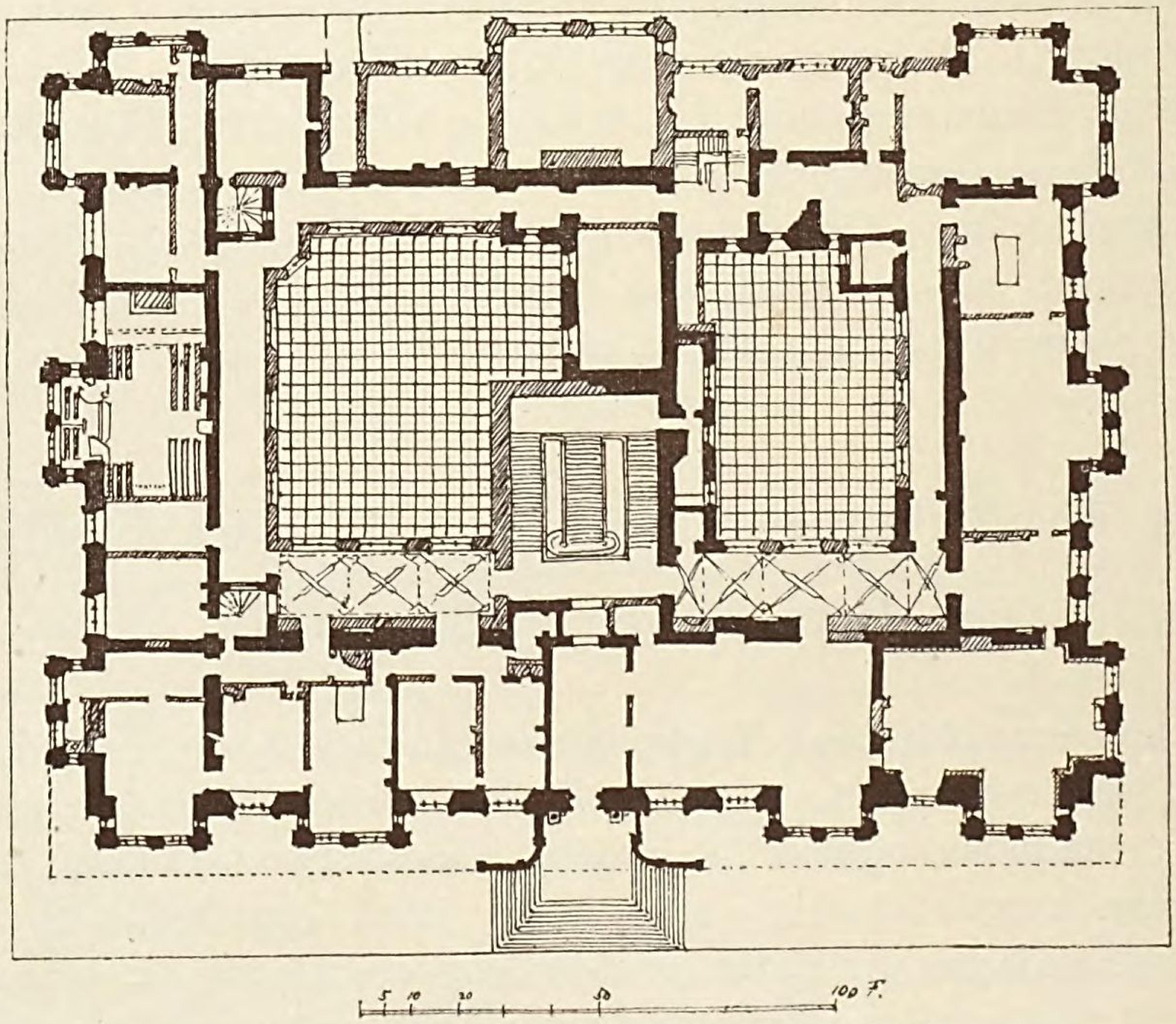

Fig. 65. Longleat House. Grundriss. (n. Britton.)

Architekten sind noch selten. Theodor Have oder Havenius von Cleve baute Cajus College, Cambridge, in den Jahren von 1565 ab, als das vollständigste Beispiel der Renaissancearchitektur dieser Zeit in England. Das Hauptgebäude selbst ist noch gothisch mit einigem Renaissancedetail, aber die 1574 errichtete Ehrenpforte trägt ganz den Charakter der neuen Kunstweise. Der Bogen der Durchgangsöffnung ist noch im Tudorstile geschlossen, doch sind in den verkröpften Gebälken über den vorgesetzten Säulen, den volutenartigen Streben des Aufsatzes und den Nischenbekrönungen des letzteren durchweg Formen gegeben, welche der Spätrenaissance angehören (Qu. Fergusson, History, etc.).

Longleat House, in den Jahren 1567—1579 vermuthlich von Giovanni di Padua erbaut, hat einen ganz charakteristisch englischen Grundplan (Fig. 65). Die vor- und rückspringenden Fensterpartien sind dem englischen Landschloss eigenthümlich, ebenso die Lage der Fenster für alle besseren Räume an den Aussenfronten, niemals nach den Höfen hin. Diese letzteren sind deshalb auch ganz nebensächlich behandelt und erinnern in Nichts an

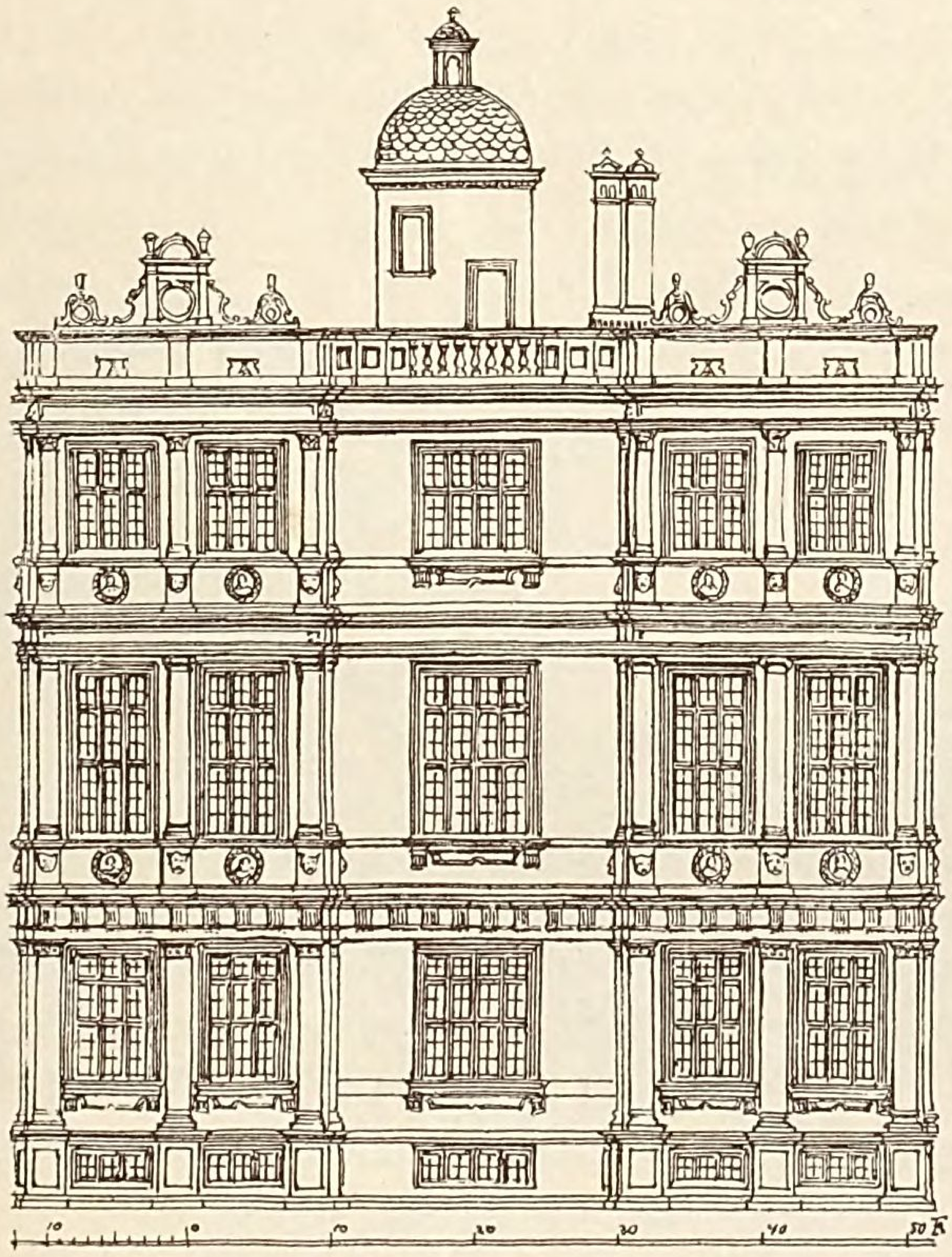

Fig. 66. Longleat House. Ansicht. (n. Britton.)

die prächtigen Ehrenhöfe der französischen Schlösser und italienischen Paläste. Auch die Zugänge zu den Höfen sind in Longleat House ganz untergeordneter Art. Die drei Stockwerke des Schlosses haben die Pilasterordnungen in der bekannten Renaissancefolge der dorischen, jonischen und korinthischen und das oberste Stockwerk ist das niedrigste (Fig. 66). Zwischen den Pilastern sind breite Fenster mit graden Sturzen und Steinkreuzen. Allein in den giebelartigen Aufsätzen der Façadenvorsprünge machen sich dekorative Formen der Spätrenaissance bemerkbar, sonst hat das Ganze eine streng vitruvianische Fassung (Qu. Fergusson, History etc.). Schloss Holmby soll ebenfalls von Giovanni di Padua herrühren.

Wollaton House, um 1580 von einem englischen Architekten Smithson begonnen, ist wieder gothischer in der Hauptanlage als Longleat House. Hiermit wiederholt sich in England dieselbe Erscheinung, wie sie auch in Frankreich und Deutschland auftritt, dass nämlich nach der ersten kräftigen von Ausländern bewirkten Wiedergabe des Fremden die ältere nationale Tradition wieder stärker hervorbricht. In den niedrigen Bautheilen von Wollaton House sind zwar antikisirende Pilasterordnungen zur Anwendung gekommen, aber die grosse Halle, welche das Centrum der Anlage bildet und alles überragt, ist wieder gothisch. Die niedrigere Vorderfaçade giebt übrigens eine der vorzüglichsten Renaissancearchitekturen Englands aus dieser

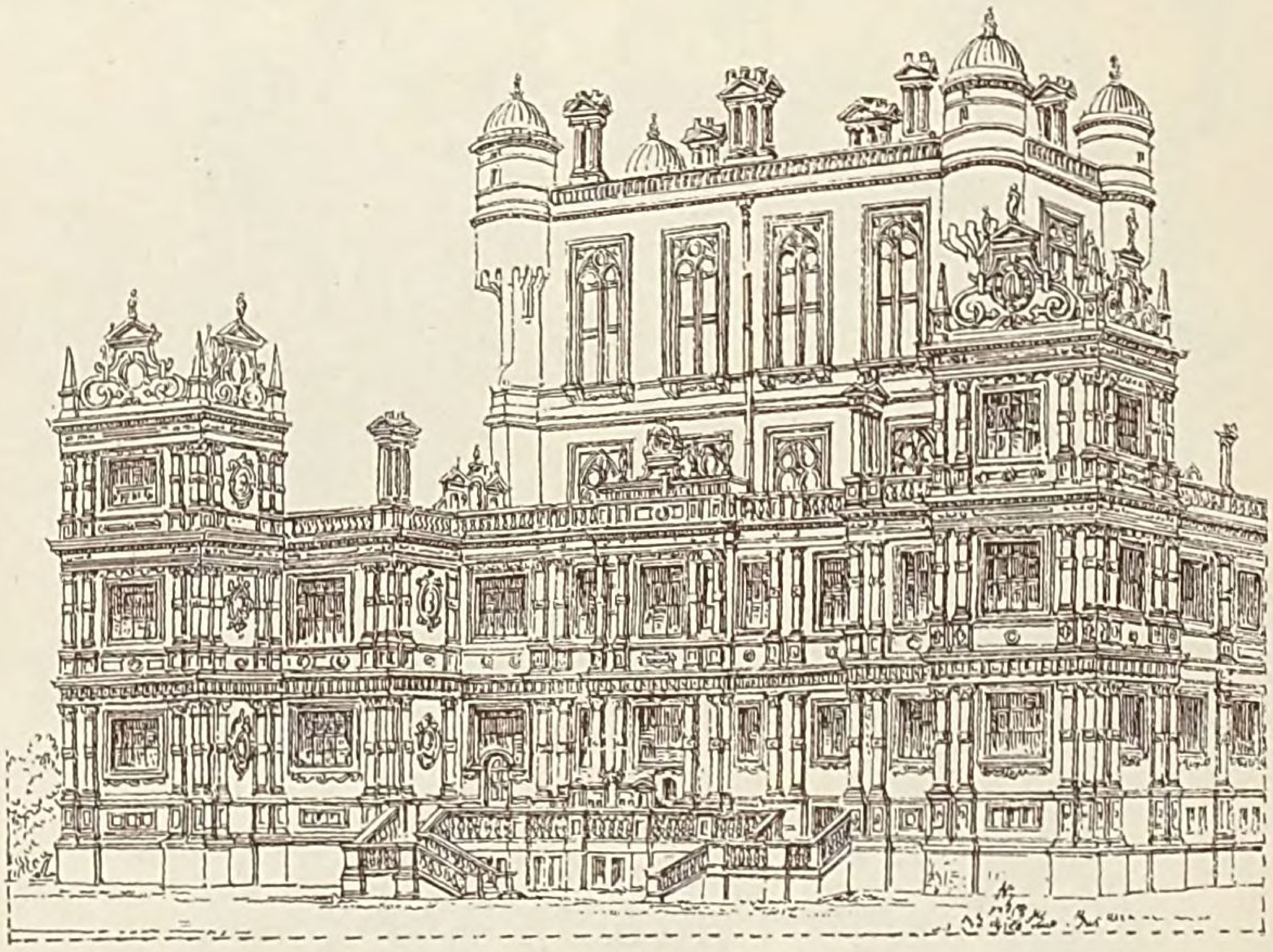

Fig. 67. Wollaton House. Ansicht. (n. Fergusson.)

Zeit (Fig. 67). Die Pilasterstellungen mit ihren bossirten Gurtungen und durchgekröpften Stylobaten, sind ganz in der Art der Spätrenaissance, ebenso die Giebelabschlüsse der Eckpavillons; die Gruppirung der überall mit flachen Dächern abschliessenden Baumassen ist sehr malerisch (Qu. Fergusson etc.).

Longford Castle, 1591 begonnen, ein Gebäude mit dreieckigem Grundplan und drei grossen Thürmen an den Ecken, zeigt ein noch entschiedenes Zurückgehen auf mittelalterliche Formen. Die Pilaster der Vorhalle tragen Spitzbogenarkaden. — Hardwicke Hall in Derbyshire, begonnen 1597, ist ebenfalls gothischer als Wollaton. — Burleigh House von 1577 und Westwood House von demselben Jahre, sind nur historisch merkwürdig, aber nicht von Seiten der Kunst.

Unter der Regierung König Jacob I. setzt sich der Elisabetheische Stil noch fort. Die Holländer Bernard Jansen und Gerard Chrismas erbauen in dieser Richtung die Façade von Northumberland House, Strand. Hierzu soll Chrismas die Stiche W. Dietterlin's benutzt haben. — Holland House, seit 1607 erbaut, mit nordischen Erkern. Die durch Kurven begrenzten Giebel, ebenso die Detaillirung der Hallen und Vorbauten erfolgt in den Formen der Spätrenaissance. — Das Portal der Schulen zu Oxford um 1612 von Thomas Holt. Das Gebäude selbst ist gothisch, doch ist das um diese Zeit erbaute Portal zwar mit den fünf Ordnungen verziert, aber wieder mit gothischen Zinnen bekrönt. Die Detaillirung ist bereits barock.

Wie schon erwähnt macht sich um diese Zeit ein Rückschlag gegen die italienische Stilisirung der Bauten bemerklich, wie sie zwanzig oder dreissig Jahre früher üblich war. Temple Newsam in Yorkshire, 1612 erbaut, ist ein Beweis dieser wieder gothisirenden Richtung. — Andley Inn, begonnen 1616 für den Earl of Suffolk ist bemerkenswerth frei von der italienischen Art. Der Erbauer war der Holländer Jansen, aber das Werk ist nicht ganz zu Stande gekommen. — Hatfield House um 1611, Schloss Charlton in Wiltshire und Schloss Bolsover um 1613, sind malerische Bauten im Charakter eines englischen Landsitzes mit der Formgebung der Spätrenaissance, aber ohne besonderen Kunstwerth.

Thorpe und Shute sind die Verfasser des ersten 1563 erscheinenden wissenschaftlichen Werks über Architektur in englischer Sprache. — Henry Wooton's Elements of Architecture helfen zur Verbreitung des Elisabetheischen Stils. — Die englische Vorzeit behandelt das Werk von W. Camden: Brittania, sive florentissimum regnorum Anghiae, Scotiae, Hiberniae et insularum adjacentium ex intima antiquitate chorographica descriptio. London 1607. Fol.

b) Skulptur und Malerei.

Einige Jahre nach dem Tode Holbein's kam der berühmte italienische Maler Federigo Zucchero nach England, hinterliess hier vortreffliche Porträts, die noch vorhanden sind, ging aber wieder nach Italien zurück. Die niederländischen Maler: Lucas de Heere von Gent, der Schüler des Floris, Cornelius Ketel von Gouda und H. C. Vroom von Haarlem arbeiten ebenfalls in England. Marcus Gerard von Brügge, Maler und Universalkünstler, stirbt hier. Isaac Oliver und sein Sohn Peter, beide aus einer französischen Familie stammend, sind als Miniaturmaler beschäftigt. Auch ein Engländer Nicolaus Hilliard machte sich als Miniaturmaler bemerkbar. Von einer englischen Malerschule kann aber noch in keiner Weise gesprochen werden.

Von einem Niederländer Richard Steffens ist das Monument des Grafen Sussex in der Kirche von Boreham in Suffolk. In Westmünster zu London befinden sich die Grabstatuen der beiden Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, mit einer grossartigen Charakteristik der Köpfe und Hände, obgleich die ganzen Figuren durch das Modekostüm der Reifröcke verdorben sind. Die Statuen sind um 1606 gearbeitet, vermuthlich von einem Ausländer.

c) Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Zur Zeit der Königin Elisabeth wird weniger die Dekoration der Italiener, als die der Deutschen und Niederländer nachgeahmt. Das vielfach in der Ornamentik verwendete Band- und Beschlägeornament stammt von den Entwürfen der niederländischen und deutschen Kunststecher, besonders des Dietterlin. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts giebt es gar keinen englischen Ornamentstecher, erst um 1605 wird ein Milour Anglois, eigentlich Mathias Mignerak, als Autor eines Buches über Stickereien genannt.

Das Kunstgewerbe blieb ohne Zweifel gothisch. Eine hölzerne Thür in der Abteikirche von St. Alban, vom Jahre 1578, ist reich im Sinne der Spätgothik mit gefaltetem Bandwerk verziert.

6. Die Spätrenaissance in Spanien, unter Philipp II. und Philipp III., von 1555—1612.

In dem Plateresken- oder Silberschmiedstil der früheren Epoche, vom Falle Granadas bis zur Abdankung Karl's V. dauernd, hatten die Spanier ihrer Freude über die Vertreibung der Morisken und die Entdeckung der neuen Welt einen lebensfrohen, dekorativ übersprudelnden Ausdruck gegeben. So lange die Mauren im Süden herrschten, konnte daselbst die Renaissance nicht eindringen und als der Norden siegte, verbreitete sich von dort unter Isabella und Ferdinand die Gothik und kam allgemein in Uebung. Erst in den letzten Jahren Karl's V., als Spanien die politische Führerrolle in Europa hatte und die grossen Entdeckungen der neuen Welt von hier ausgingen, fing die Renaissance an zu blühen. Der Enthusiasmus dieser Zeit und der Aufschwung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts drückte sich in den Bauten dieser Zeit deutlich aus; aber unter der Herrschaft Philipp's II. ging dieser Aufschwung wieder verloren. Die Ausbeutung der Reichthümer der neuen Welt beschäftigte alle Gemüther und liess die künstlerischen Bestrebungen wenig zur Geltung

kommen. Den jetzt beginnenden Baustil nennen die Spanier Graeco-Romanostil; derselbe ist klassisch korrekt, aber kalt und dekorativ arm gegen den vorangegangenen Plattereskenstil. Der Hauptvertreter dieser Richtung in der Baukunst ist Herrera, der für Spanien das wurde, was Palladio und Vignola für Italien waren, aber ohne die künstlerisch freie und warme Empfindung, welche die Werke der letzteren auszeichnet. Herrera schuf nur steif Akademisches in seinen Bauten.

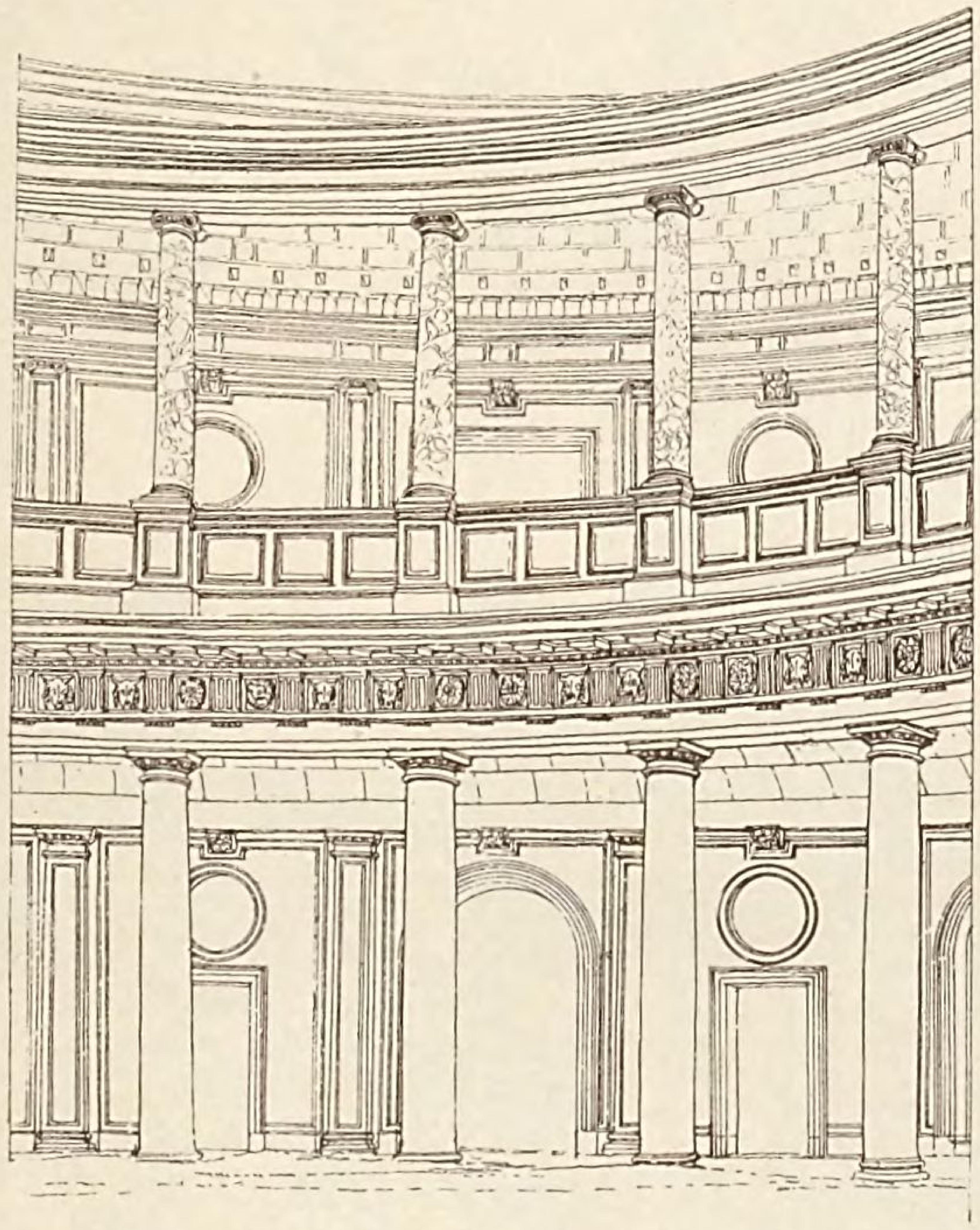

Fig. 68. Vom Hofe im Palast Karl's V. zu Granada.

In der spanischen Skulptur tritt Berruguete sehr früh als idealistischer Nachfolger Michelangelo's auf. Er ist zugleich Maler und Architekt. Später, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, wandten sich die spanischen Maler dem Kolorit der Venetianer zu und einzelne waren direkte Schüler Tizian's, wie Navarrete und Il Greco. Die Blüthe der national-spanischen Malerei beginnt erst mit dem Aufkommen der Schule von Sevilla, welche mit den Caracci's parallel geht.

a) Architektur.

Der Palast Karl's V., in einer Ecke der Alhambra belegen, wurde um 1527 von Machuca begonnen und von Alonso Berruguete (1480—1561) fortgesetzt, aber niemals vollendet. Das jetzt noch sichtbare Stück stammt von Berruguete.

Es wurde aber kein Theil der Alhambra abgebrochen, um dem Neubau Platz zu machen, wie man öfter gesagt hat, sondern es wurde sogar eine Ecke desselben fortgelassen, um nicht mit dem alten maurischen Schlosse zusammen-

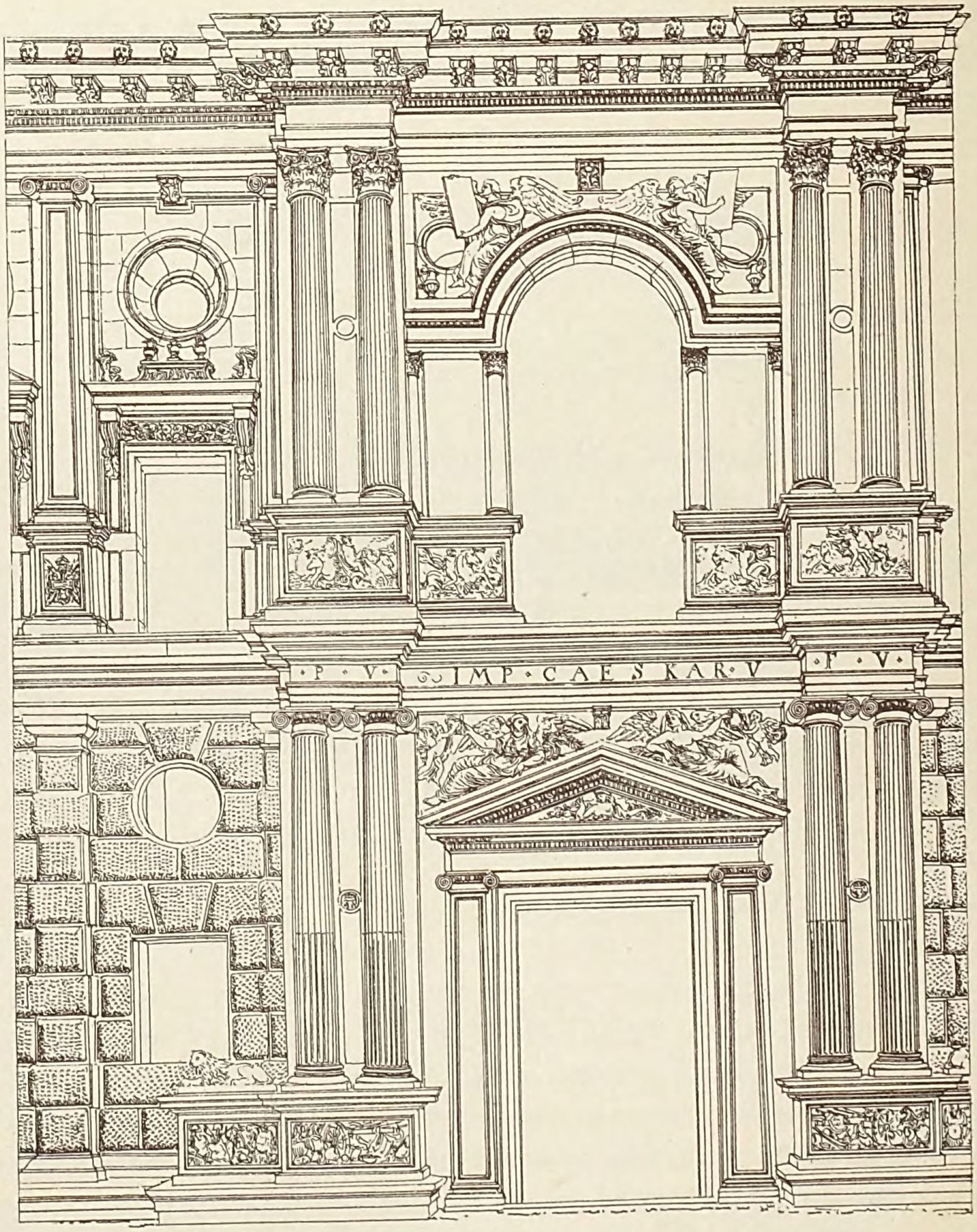

Fig. 69. Façadentheil vom Palast Karl's V. zu Granada.

zustossen. Der Grundplan des Palastes für Karl V. bildet fast ein Quadrat, mit einem kreisrunden Hof in der Mitte von etwa 32 Meter Durchmesser (Fig. 68). Die noch vorhandenen Façadentheile zeigen schon den Uebergang zur Spätrenaissance (Fig. 69). Dieselben haben ein hohes Rustika-Untergeschoss mit einer Mezzanine

und ebenfalls rustizirten Pfeilern, darüber eine dorische Ordnung auf Postamenten, die Fenster mit Giebeln oder Ornamentaufsätzen und über den Fenstern des ersten Stocks noch runde Oeffnungen, welche aber kein besonderes Geschoss bezeichnen. Der Mittelbau, mit den gekuppelten Säulen in beiden Geschossen, hat weniger gute Verhältnisse. Die Gallerie des Hofes mit einer dorischen Ordnung unten und einer kleineren jonischen Ordnung oben, ist beidemal noch mit geraden Architraven überdeckt (Qu. Villa Amil, Espagne artistique et monumental).

Die michelangeleske Architekturschule beginnt in Spanien mit Diego Riaño, der 1530 den Kapitelsaal der Kathedrale von Sevilla in elliptischer Grundrissform, mit einem dorischen und einem jonischen Geschoss, überdeckt durch eine kassettirte Kuppel mit Laterne, errichtete. Francisco de Villalpando entspricht dann den italienischen Theoretikern. Er hat die altrömischen Bauwerke gemessen und gezeichnet, und übersetzt das 3. und 4. der von der Architektur handelnden Bücher des Serlio ins Spanische. Von ihm ist die Treppe des Alcazàrs von Toledo, prächtig mit dorischen Pilastern verziert. Juan de Toledo war der erste Architekt, der den Stil Michelangelo's in Italien selbst studirt hatte. Er war der Erbauer des viceköniglichen Palast in Neapel gewesen und wurde 1565 durch Philipp II. nach Spanien zurückberufen. Von ihm erbaut, die einfache und edle Façade der Kirche de las Decalzas Reales zu Madrid und das Kloster San Lorenzo im Escorial. Letzteres von einfacher Architektur, ohne Ornamente, in der Absicht, die Verhältnisse allein wirken zu lassen.

Der Hauptvertreter der spanischen Spätrenaissance dieser Zeit ist Juan de Herrera (1530—1597), der Schüler Juan de Toledo's. In Monbellan de las Asturias de Santillana geboren, ging er nach den Niederlanden und nach Italien um zu studiren, wurde 1563 der Gehülfe Juan de Toledo's und folgte diesem beim Bau des Escorial. Spanien war damals auf dem Höhenpunkte seiner Macht und die Architektur des Herrera drückt diesen stolzen, strengen Charakter gut aus, den die vielen Triumphe dem Spanier gegeben hatten.

Das grösste Bauwerk Spaniens, zugleich ein Hauptdenkmal des Nationalgeschmacks, das Escorial, ist die sonderbare Vereinigung eines Königsschlosses mit einem Kloster, einer Kirche und einer Königsgruft. Das Escorial ist, wie auch das spätere Schloss von Versailles, der Ausdruck einer despotischen Monarchie, aber der Unterschied zwischen beiden ist gross: Das Schloss zu Versailles umschliesst ein grosses Theater und eine kleine Kapelle, im Escorial bildet die Kirche mit der Königsgruft den Haupttheil, von einem Theater ist keine Spur und die Priester nehmen hier den Platz der Hofleute ein. Philipp II. liess das Escorial in Folge eines in der Schlacht von St. Quentin gethanen Gelübdes 1563 durch Juan de Toledo beginnen. Bald darauf entdeckte der Intendant

der königlichen Bauten, Bernardino Martirani, an dem Projekte Fehler und ging im Auftrage des Königs nach Italien, um sich von den berühmtesten Architekten neue Pläne machen zu lassen. Er brachte zweiundzwanzig zusammen, unter andern von Galeazzo Alessi, Pellegrino Tibaldi, Andrea Palladio. Diese alle wurden Vignola übergeben, um hiernach ein Gesammtganzes zu kombiniren. Vignola selbst sollte in der Folge nach Spanien kommen und die Ausführung übernehmen, aber er lehnte ab, wegen seines

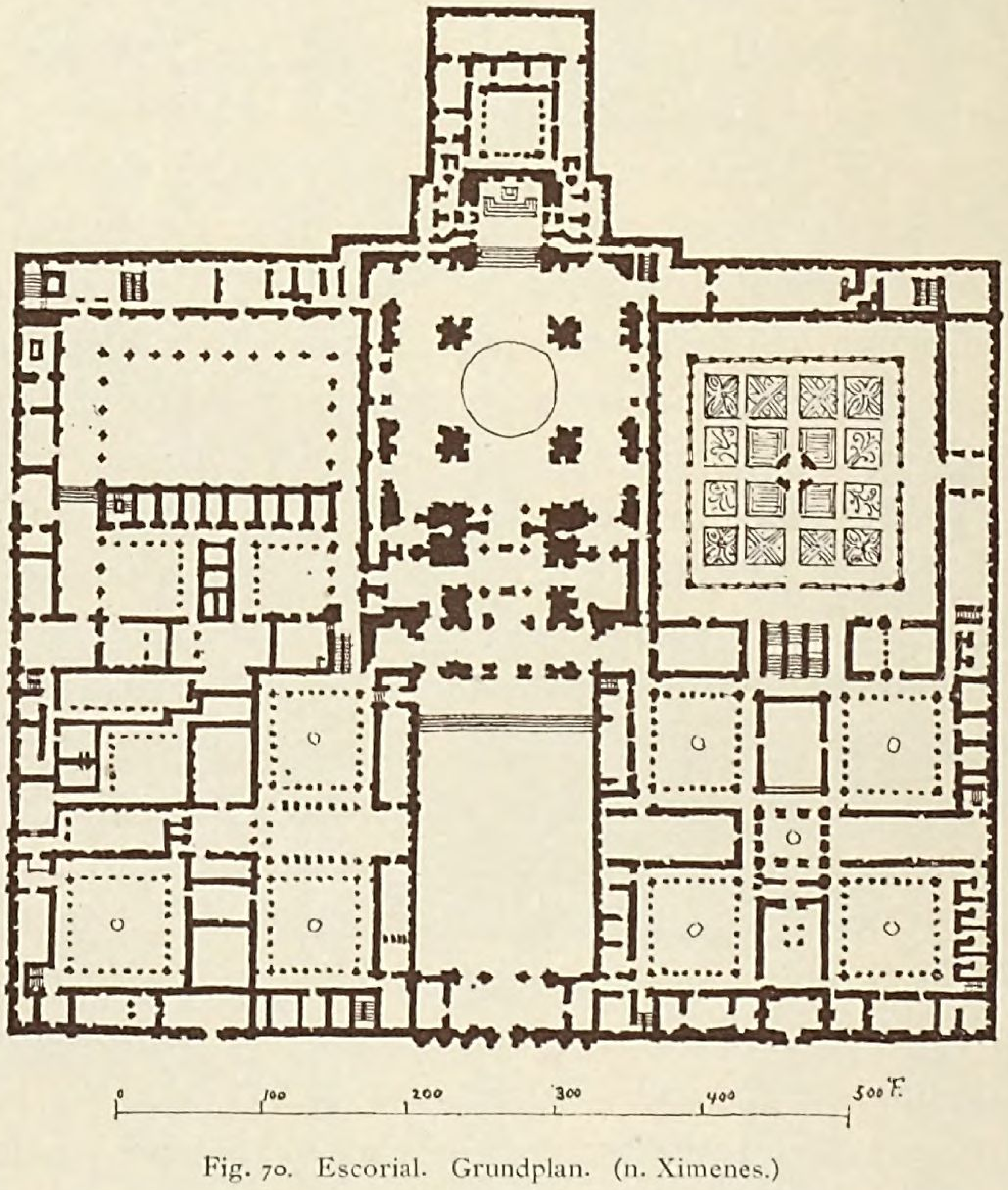

Fig. 70. Escorial. Grundplan. (n. Ximenes.)

hohen Alters und der Arbeiten an der St. Peterskirche in Rom. Wieviel von dem Plane Vignola's wirklich zur Ausführung gekommen ist, kann nicht festgestellt werden. Juan von Toledo starb 1567 und dann übernahm Herrera den Bau, der noch nicht weit gekommen sein konnte.

Juan de Herrera hatte, wie schon erwähnt, eine ganz ähnliche auf das Akademisch-Klassische gehende Stilrichtung wie Vignola, zugleich war Herrera der Begründer der ersten spanischen Bauakademie und es ist anzunehmen, dass er nach seinen eigenen Ideen baute, umsomehr als der Plan des Escorial keineswegs eine hohe Stufe der Ausbildung erreicht (Fig. 70). Der klosterartigen Hauptidee entsprechend, wendet sich die Architektur nach Innen, auf

die Höfe und die Kirche, welche letztere den Mittelpunkt der ganzen, zwar fehlerlosen, aber unerfreulichen Anlage bildet. Nach Aussen ist die Wirkung kasernenartig und auch sonst im Einzelnen ohne künstlerisches Interesse, wozu das Material des Baues, ein schwer zu bearbeitender Granit, als Hinderniss für die Anwendung reicherer Formen, jedenfalls viel beigetragen hat.

Das Ganze bildet ein beinahe quadratisches Viereck von kolossaler Ausdehnung mit drei grossen und sieben kleineren Höfen; die Kirche mit dem Atrium nimmt die ganze Mittelaxe ein. Die Hauptfaçade, etwa 204 m lang mit drei Portalen und von zwei quadratischen Thürmen flankirt, ist fünf Geschoss hoch und mit einer übermässig grossen Anzahl schmaler Fenster durchbrochen. Das grossartige Mittelportal vor dem Atrium der Kirche hat einen dorischen Portikus, durch alle fünf Geschosse gehend, noch mit einer Fensterreihe im Sockel und einer in der Attika, also zusammen sieben. Wenn diese Fenster alle nothwendig waren, so hätte man die Säulen ganz fortlassen sollen. Die Eckthürme, drei Axen breit und neun Geschosse hoch, sind wenig monumental (Fig. 71). Rechts vom Mittelbau liegt das Kollegium, links das Kloster und hinter diesem der Palast, welcher in den an der Altarseite der Kirche angeordneten Prunkzimmern seinen Höhenpunkt findet. Das Atrium vor der Kirche theilt die Fehler der Aussenfronten und der Mangel an Ornament an den sterilen Granitwänden ist auch hier empfindlich störend. Die Fronten links und rechts mit ihren fünf Stockwerken sehen wie Fabrikgebäude aus. Es fehlen die Portale, welche zum Kollegium und dem Kloster hätten führen müssen, in Wirklichkeit giebt es nur eine unterirdische Verbindung zwischen diesen Bautheilen. Ausserdem steigt das Terrain nach der Kirche zu und die Gesimse folgen dieser Linie, während die horizontal überdeckten Fenster treppenartig diese Bewegung mitmachen.

Die Höfe haben sämmtlich den Fehler schlechter Verbindungen; statt symmetrisch angeordneter Portale sind nur schmale Durchgangsöffnungen, in den Ecken oder sonst beliebig belegen, vorhanden. Der grosse Palasthof hat an drei Seiten eine Arkadenreihe dorischer Ordnung mit einer Terrasse darüber. Der Hof des Kollegiums ist der prächtigste, mit einer Kreuzgangshalle in zwei Stockwerken und an allen vier Seiten. Die sieben kleinen quadratischen Höfe sind nicht bemerkenswerth, sie haben jeder drei Ränge von Arkaden.

Die Kirche des Escorials ist eine der grössten Renaissancekirchen Europa's und beherrscht mit ihrer Kuppel und den beiden westlichen Thürmen die ganze Baumasse. Sie ist ganz das Werk Herrera's. Die Planform der Kirche ist ein griechisches Kreuz, mit einer Vorhalle und Loge darüber, wie später an St. Peter in Rom. Ein hoch belegener Chor nimmt den ganzen vorderen Theil des Mittelschiffes ein; man tritt unter demselben in die Kirche

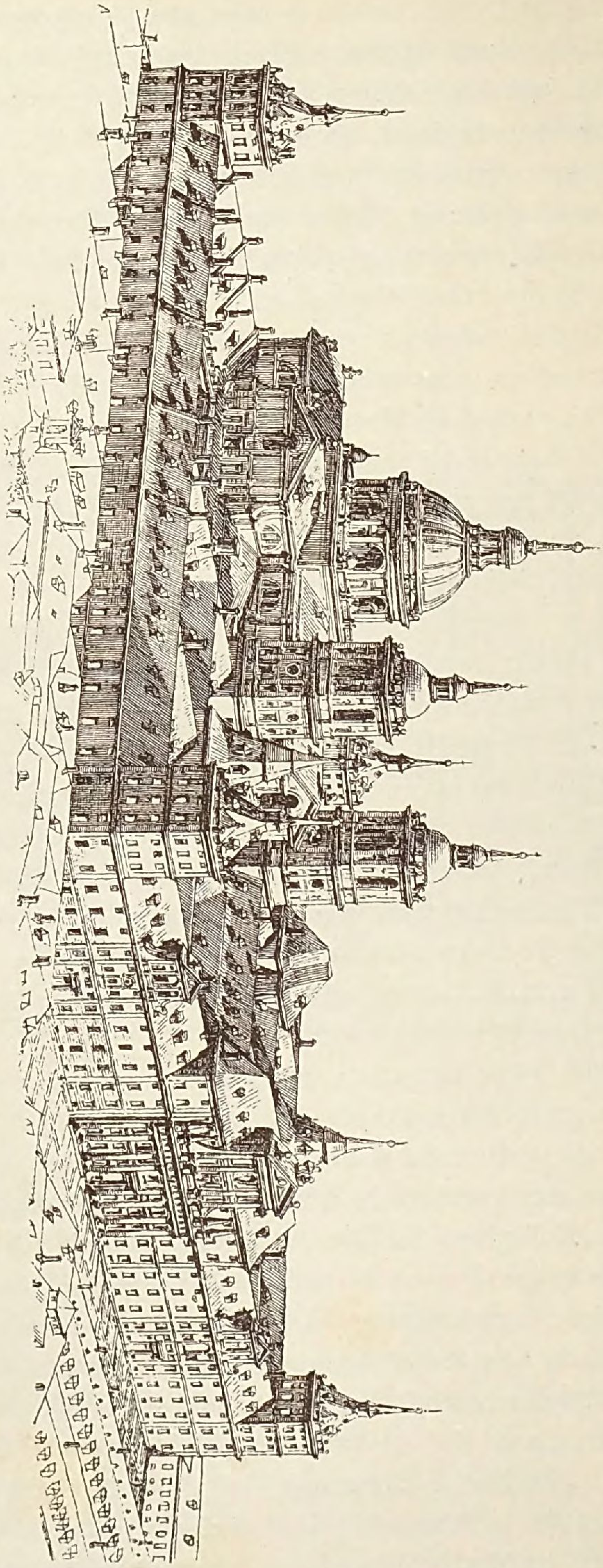

Fig. 71. Escorial. Ansicht.

ein, also durch einen finsteren kellerartigen Raum. Das Innere der Kirche hat eine kolossale dorische Ordnung, auch die Details der Dekoration sind zu kolossal gebildet. Das Tonnengewölbe über dem Chor ist von Luca Giordano gemalt. Der Hochaltar ist viel reicher dekorirt als das Uebrige und kontrastirt auch im Massstabe mit dem Gebäude (Qu. Fergusson, History etc.).

Die Lonja (Börse) zu Sevilla, von Herrera, ist einer seiner besten Bauten, regelmässig und streng, aber ohne die Kälte und Pedanterie seiner gewöhnlichen Manier.

Der Alkazàr von Toledo stammt fast aus derselben Zeit, wie der Palast von Granada. Der Umbau, wie er sich jetzt zeigt, ist vermuthlich 1568 unter Karl V. begonnen, aber erst unter Philipp II. durch Herrera beendet. Der Gartenhof (Patio) in der Mitte mit Arkadenrängen auf Pfeilern ist gefällig, aber ohne die Poesie der früheren Höfe von Lupiana oder Alcala zu erreichen. Die Aussenfronten sind sehr mässig, mit von Quaderschichten eingefassten Eckvorsprüngen ausgestattet. Die unteren Fenster haben Ornamentbekrönungen, die oberen grade Giebel. Die Façaden sind in den beiden unteren Geschossen nur mit dem Schmucke einer Fensterarchitektur versehen. Im dritten Geschosse befinden sich Halbsäulen auf langen Konsolen, dazwischen rundbogig geschlossene Oeffnungen. Der Bau ist mit einer Balustrade abgeschlossen und jetzt nur noch eine Ruine (Qu. Fergusson, History etc.). Ausserdem von Herrera: Der Palast von Aranjuez, die Casa de Officios von Aranjuez, die Südfaçade des Alcazàrs von Toledo mit zwei Geschossen, einem toskanischen und einem dorischen, darüber eine Attika, die Kirche von Valdemorilla, die von Colmenar de Oreja, die Brücke zu Segovia über den Manzanares und ein Thor in Madrid. Die Kathedrale von Valladolid ebenfalls von Herrera, unter Philipp II. begonnen, ganz klassisch, aber schwer und überkräftig in den Gliederungen, bildet im Plan ein grosses Parallelogramm, in drei Schiffe getheilt mit Kapellenreihen an den Langseiten und mit vier Thürmen an den Ecken. Das Innere ist streng und einfach (Qu. Fergusson, History etc.).

Eine Anzahl Zeitgenossen Herrera's bauen in einer der seinigen ähnlichen Stilfassung. Francisco Villaverde 1568, die dorische Sakristei von San Claudio in Leon. Juan Alvarez, die berühmte Treppe des Klosters San Vincente zu Plasencia. Juan Andrea Rodi, den Kreuzgang der Abtei von Cuenca. Pedro Blay, die Kathedrale von Tarragona und das Deputirtenhaus von Barcelona. Juan de Valencia, von 1588 ab, die Kirche de las Augustinas zu Valladolid. Fr. Miguel de Aramburn das Kloster der Trinitarierinnen zu Eibar. Andres de Arenas, die St. Marienpfarrkirche zu Olivenza. Antonio Segura, die graziöse Kuppel des Klosters zu Uclés. Francesco Martin, das Prämonstratenser-Kloster zu Ciudad Rodrigo. Juan de Toloso, das Hospital zu Medina del Campo.

Herrera ist der Begründer einer bedeutenden Schule; Francisco de Mora Francisco Mijares, Diego de Alcántara, Juan de Valencia, Bartolomé Ruiz u. a. sind von ihm abhängig, aber unter diesen ist der erstgenannte der bedeutendste. — Francisco de Mora, der Hauptarchitekt unter Philipp III., baut noch ganz im Sinne seines Meisters in einfachen Formen, strengen Profilen und Konturen und sparsamer Verwendung des Ornaments; aber die durch die politischen Kämpfe verursachte allgemeine Erschöpfung und die Beschränktheit der Mittel liessen in dieser Zeit, dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, keine so kolossalen Bauunternehmungen, wie die früheren, mehr aufkommen. Von Mora sind im Escorial die beiden Amtshäuser und das Gesellschaftshaus, in Sègovia einiges am Alcázar, in Madrid der Palast des Herzogs von Uceda, jetzt Rathspalast genannt, der Palast des Herzogs von Lerma, der Kreuzgang von San Felipe el Real, später demolirt, die Klöster und Kirchen Porta-coeli und Descalzas Franciscas erbaut. Ebenfalls von Mora erfunden, die Pläne zur Kapelle unserer lieben Frau zu Atocha und zum Kapitelsaal des St. Bartholomäus-Klosters zu Atocha. Derselben Zeit und demselben Stile gehören noch an: Nicolas Vergara, der den Bau der Kapelle del Sagrario zu Toledo fortsetzt, Vergara der Jüngere mit den Kirchen der Bernardinerinnen und der Minimen zu Toledo, Juan Mas und Antonio Pujades, die Architekten des Rathhauses zu Reus, Francisco de Isasi mit der Pfarrkirche zu Eibar, El Greco mit der Kirche der Dominikanerinnen zu Toledo und Miquel de Soria, der Meister der Karmeliter-Barfüsserkirche zu Madrid. Bedeutende Bauwerke dieser Epoche von ungenannten Meistern sind: Stift und Kirche del Corpus Christi zu Valencia und die Pfarrkirche Santa Cruz in Rioseco, die letztere ein majestätisches Gebäude im ernsten Stile des Herrera.

b) Skulptur und Malerei.

Das in dieser Epoche überall häufige Universalkünstlerthum findet in dem berühmten Alonso Berruguete (1481—1561) einen spanischen Vertreter. Er ist Bildhauer, Maler und Architekt und in seinen ersten beiden Eigenschaften der früheste entschiedene Nachfolger des michelangelesken Stils in Spanien. Berruguete war 1503 bis 1520 in Italien, studirte die Werke des Michelangelo, rivalisirte mit Bandinelli und anderen; aber er gehörte nicht zu den gleich anfangs auftretenden, äusserlichen, in Manier verfallenden Nachahmern des grossen Florentiners, sondern er bewahrte sich ein eigenthümliches Ideal. Berruguete galt schon in Italien, vor seiner Rückkehr nach Spanien, als berühmter Künstler. Als Architekt hat er einen Theil des Schlosses und Archivgebäudes von Salamanca geschaffen, ist aber als Bildhauer weit be-

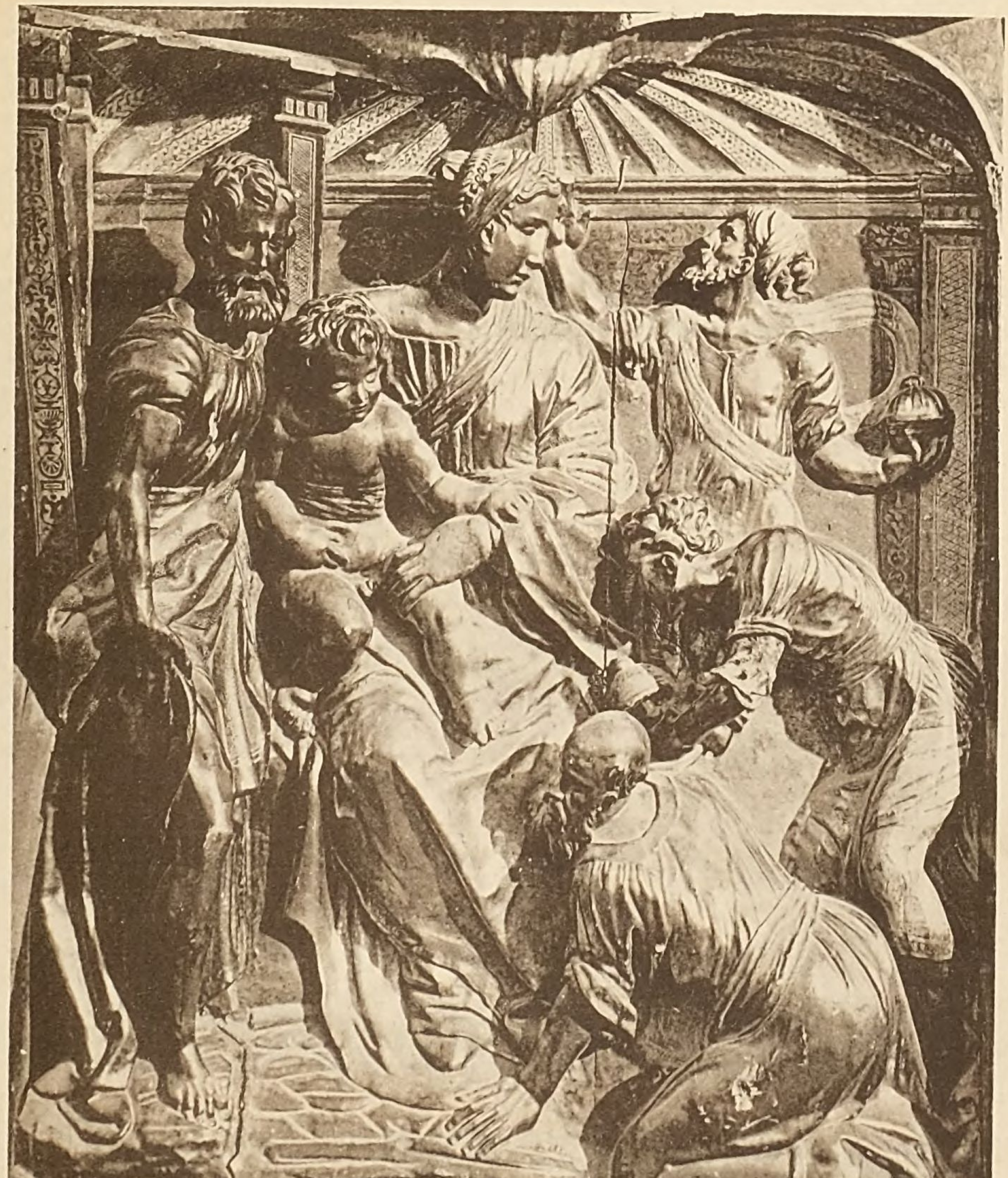

FIG. 72. BERRUGUETE. RESTE VON CHORSTÜHLEN
IM MUS. V. VALLADOLID.

FIG. 73. OPFER ABRAHAMS. FIG. 74. ST. SEBASTIAN. FIG. 75.

BERRUGUETE. RESTE VON CHORSTÜHLEN IM MUS. V. VALLADOLID.

deutender und beseitigt sowohl den plateresken Stil des Domenico Florentino, wie die noch spätgothischen Anklänge des Felipe de Vigarni. Sein Grabmal des Kardinals Don Juan Tavera, Erzbischofs von Toledo, im Hospital von San Juan Bautista in Toledo, zeigt einen reinen klassischen Ceschmack. Dasselbe ist als Freigrab gebildet. Auf dem Deckel des Sarkophags liegt die Figur des Verstorbenen; an den Ecken desselben Greifen, dazwischen Medaillons und Gruppen in Hautrelief. Auf den Ecken des Deckels sitzen allegorische Figuren, an den Seiten sind leicht gerollte Cartouschen mit einem Todtenschädel und kleinen trauernden Putten gebildet. Das Ganze ist sehr massvoll verziert und das Figürliche, besonders die Statue des Kardinals, von grossartiger Behandlung (Qu. Villa-Amil). Ausserdem von Berruguete: die vorzüglichen Reliefs im Chore der Kathedrale von Toledo, der Altar in der Kirche S. Benito el Real zu Valladolid und verschiedene Arbeiten im Collegio Mayor zu Salamanca. Die Fig. 72—75 geben einige Skulpturwerke des Berruguete, jetzt im Museum zu Valladolid. — Der Bildhauer Lione Leoni aus Arezzo in Italien ist in Spanien thätig und stirbt daselbst 1588; ebenso sein Sohn Pompeo Leoni, derselbe stirbt 1610. Von Letzterem die Grabmäler Karl's V. und Philipp's II. im Escorial, mit vortrefflicher Wiedergabe des historischen Porträts (Fig. 76).

Nicht minder ist Berruguete als Maler von Bedeutung. Seine fast auf Toledo beschränkten Bilder gehen ganz parallel mit denen der römischen Manieristen, sind aber sehr sorgfältig ausgeführt. Zur Malerschule von Sevilla gehört Pedro Campaña, ein in Brüssel geborener Niederländer, und vermuthlich ebenfalls in Italien unter Michelangelo gebildet. Die Bilder Campaña's sind hervorragender wie die des Berruguete. Sein Hauptwerk, eine Kreuzabnahme für die Kirche S. Cruz, jetzt in der Kathedrale von Sevilla, ist von strenger, architektonischer Komposition, aber mit dem lebendigen Ausdrucke einer von Innen vordringenden Bewegung. Der spätere grosse Meister Murillo, wusste das Vollendete dieser Wiedergabe des Momentanen besonders zu schätzen und verweilte oft lange vor diesem Bilde. Ebenfalls von Campaña, die Reinigung Mariä und eine Auferstehung mit Heiligen in der Kathedrale, ausserdem andere Bilder in den Kirchen von Sevilla. Eine Madonna mit dem Kinde von ihm, im Berliner Museum. Ein zweiter sevillianischer Meister, Luis de Vargas (1502—1568), soll in Italien in der Schule des Perin del Vaga gebildet sein. Von ihm, in der Kathedrale von Sevilla ein Bild, Adam und Eva, dahinter mehrere Greise und Kinder, oben die heilige Jungfrau in einer Glorie. Der Adam ist ausgezeichnet und das Bild wird nach einem besonders vollendet gemalten Schenkel «Cuadro de la gamba» genannt. In derselben Kathedrale von ihm ein Altarwerk mit verschiedenen Darstellungen, davon eine «Anbetung der Hirten» und eine «Darstellung im Tempel» besonders ausgezeichnet. Seine «Kreuz-

tragung», an der Treppe der Kirche San Pablo, um 1563 in Fresko gemalt, gilt als eins der vorzüglichsten spanischen Malwerke. Ausserdem sind in den Gallerien verschiedene Bilder von de Vargas; im Louvre eine Madonna mit S. Michael als Drachentödter und mehreren Anbetenden; in der Gallerie Esterhazy zu Wien wird ihm eine Madonna mit dem Christkinde zugeschrieben. Andere Michelangelesken: Pedro de Villegas Marmorlejo und der Römer Mateo Perez de Alesio, beide in Sevilla, dann Caspar Becerra, Architekt, Bildhauer und Maler, ein Schüler des Vasari.

Die Schule von Valencia vertritt Vincente Joanez (1523—1579), ist aber noch ein echter Nachfolger der rafaelischen Richtung. Von ihm im Museum von Madrid vier Bilder aus dem Leben des heil. Stephan, dann eine Heimsuchung, ein Martyrium der heil. Agnes und ein prachtvolles grosses Abendmahl; im Louvre von ihm eine Auferstehung und mehrere kleine Bilder; in der Gallerie Esterhazi zu Wien ein Bild des Heilands.

Die Vorgenannten folgen in Formgebung und Kolorit wesentlich der römischen und florentinischen Malerschule, aber in der Spätzeit des 16. Jahrhunderts wenden sich die spanischen Maler mehr zu den Venetianern, besonders im Kolorit. Zu diesen gehören aus der Schule von Madrid: der Hofmaler Philipp's II., Alonso Sanchez Coello, im Königreich Valencia geboren, Juan Fernandez Navarrete, genannt il Mudo (der Stumme, 1526—1579) ebenfalls Hofmaler, derselbe soll ein Schüler Tizian's gewesen sein; dann Juan Pantoja de la Cruz, ein Schüler Coello's, gleichfalls Hofmaler Philipp II. zugleich einer der ausgezeichetsten Porträtmaler, und schliesslich Domenico Theotocopuli, genannt il Greco, wieder ein Schüler Tizian's, seit 1577 in Spanien, ein genialer Manierist. Von Coello finden sich im Louvre eine Anzahl Porträts. Von Navarrete in Paris, «die Aufnahme der drei Engel bei Abraham» und im Escorial fünf Bilder, eine Geburt Christi, eine heilige Familie, eine Geisselung u. a.; eine zweite Folge seiner Bilder daselbst besteht aus Einzelfiguren von Heiligen. Von de la Cruz im Museum zu Madrid, eine Geburt Mariä, eine Geburt Christi mit den Porträts von Mitgliedern des spanischen Königshauses als Nebenfiguren, ein Porträt Karl's V. und anderes von ihm im Louvre. Bilder Theotocopuli's im Louvre, unter diesen ein jüngstes Gericht mit Porträts von Zeitgenossen.

Portugal hat in dieser Zeit einen bedeutenden Maler in Gran-Vasco oder Vasco Fernandez, geboren 1552, aufzuweisen. Seine Bilder in der Kathedrale von Vizen, eine Kreuzigung, eine Ausgiessung des heil. Geistes, Christi Taufe, die Marter des heil. Sebastian, S. Petrus u. a. sind von ausserordentlicher Grossartigkeit und Schönheit.

FIG. 76. POMPEYO LEONI. GRABMAL PHILIPP'S II. IM ESCORIAL.

c) Dekoratives und Kunstlitteratur.

In der spanischen Dekoration nach der Mitte des 16. Jahrhunderts spielt wieder die Cartousche eine bedeutende Rolle und dient oft als Einfassung figürlicher Kompositionen. Uebrigens zeichnet sich die spanische Ornamentik durch Energie und Frische der Behandlung aus; dasselbe gilt auch von der polychromischen Ausstattung. Ueber das spanische Kunstgewerbe der Spätrenaissanceperiode ist bis jetzt nicht Genügendes publizirt.

Der Stil des Berruguete beherrscht die Fassung des Dekorativen in der ganzen Epoche. Der Hauptaltar der Bischofskapelle in der Pfarrkirche San Andrés zu Madrid vom Bildhauer Francisco Giralte aus Palencia gehört zu dieser Art, ist aber noch etwas mehr im Stil der Frührenaissance gehalten. Der Altar hat in mehreren Stockwerken Relieftafeln durch Säulentabernakel getrennt (Qu. Villa-Amil). Der Wagen der Königin Juana, Gemahlin Philipp I., von 1546, stammt aus der Schule des Berruguete, mit Motiven der Spätrenaissance. Im Winterchor der Kathedrale von Toledo befinden sich in Holz geschnittene Wappen vom Jahre 1551, durch den Bildhauer Gregorio Pardo im Stile des Berruguete ausgeführt. Fig. 77 giebt ein von Francisco de Vilalpando entworfenes Chorgitter in der Kathedrale von Palencia.

Die spanische Kunstlitteratur der Renaissanceperiode eröffnet Diego Sagrado, Kaplan der Königin Isabella, um 1525, mit seinem Werke, Sobre las Medidas del ròmano (Regeln der römischen Kunst). Es ist dies das erste spanische Buch über klassische Architektur. Francisco de Vilalpando, der die altrömischen Bauwerke selbst gemessen und gezeichnet hat, übersetzt das 3. und 4. Buch des Serlio von der Architektur; Francisco Lozano liefert eine Uebersetzung der Baukunst des Leon Baptista Alberti. Von Juan Arfè, 1585, Varia conmensuracion Patricio Caxesi; dann die Regeln der fünf Ordnungen des Giacomo Vignola übersetzt, 1595. Ausserdem von A. de Morales, Las antequedades de las ciudades de España etc., Alcala, 1575, Fol., die römischen und maurischen Bauten in Spanien betreffend.

7. Die Spätrenaissance in den skandinavischen Ländern.

Von Schweden und Dänemark ist aus dieser Epoche wenig Künstlerisches zu berichten; denn es findet in diesen Ländern eine bedeutende Verspätung im Eintreten der Renaissance statt. Eine Frührenaissance ist hier gar nicht vor-

handen, selbst die erste Phase der Spätrenaissance ist spärlich vertreten und erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts bringt es der nordische Barockstil zu einigen

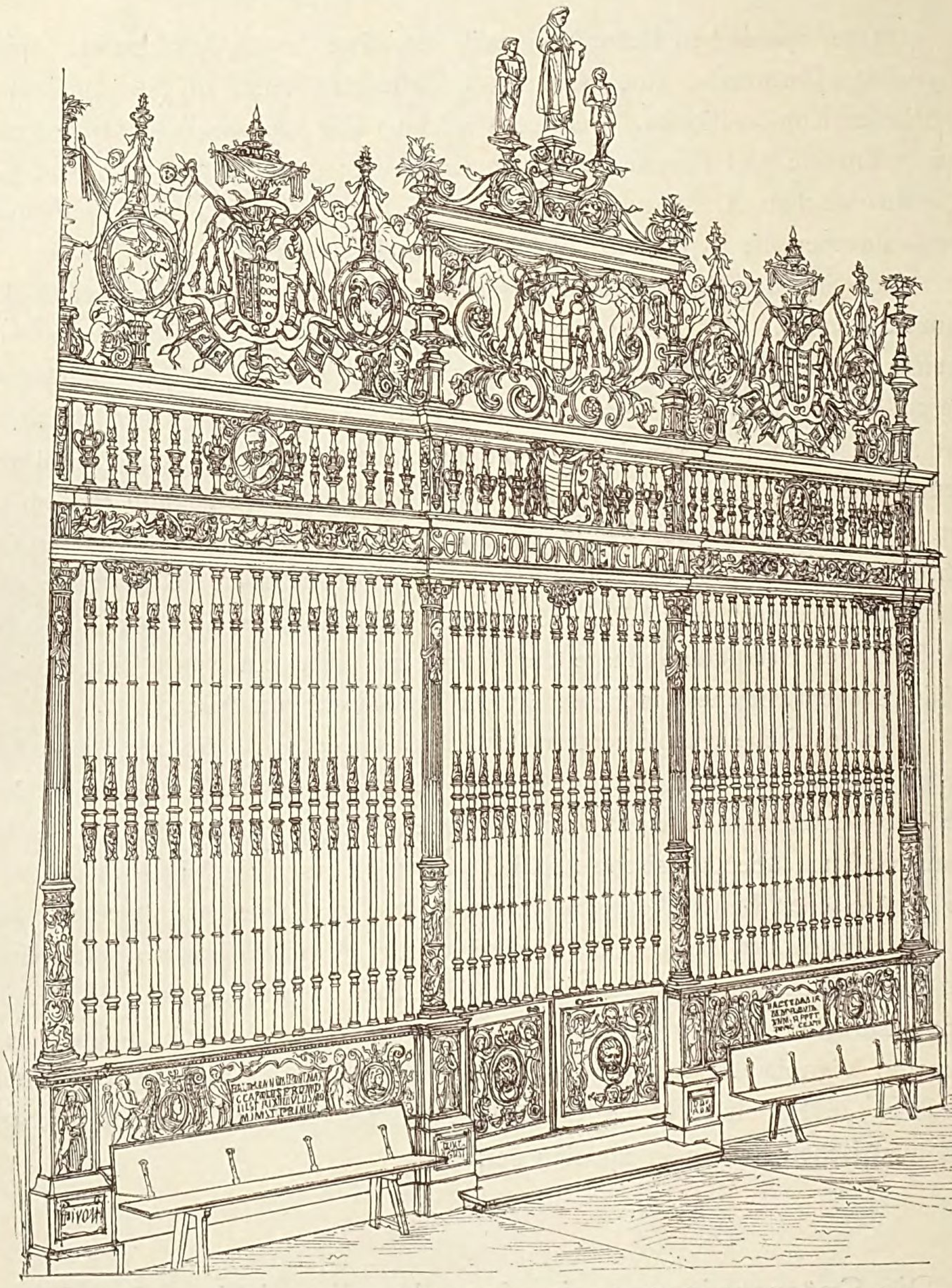

Fig. 77. Chorgitter von F. Vilalpando in der Kathedrale von Palencia.

bedeutenden, in der folgenden Epoche zu erwähnenden Leistungen. Dieselbe Verspätung der Renaissancerichtung spricht sich auch in der Litteratur aus, denn die neulateinische mythologisirende Bildung und die darauf folgende

Süsslichkeit der Nachahmer der italienischen Manier Marini's kommt erst mit dem 17. Jahrhundert zur Geltung.

Schloss Vadstena in Schweden, ein stark befestigter, mit Wasser umgebener Bau aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zeigt die Detaillirung der Spätrenaissance. Die Treppengiebel mit Pilastern, Gebälken, volutirten Konturen und Figuren ausgestattet; die Thürme mit Helmdächern versehen und die Fenster ganz schmucklos gehalten. Ein Brunnen im Schlosse zu Kalmar, 1581 erbaut, erscheint als achteckter Säulentempel mit Giebeln und einem von Hermen getragenen Aufsatz, ganz in italienischer Spätrenaissancefassung.

II. ABSCHNITT.

Die erste Stufe des Barockstils, von 1580 bis 1630.

Die Umwälzung auf dem Gebiete des Kunstschaffens, welche mit dem Eintritt der Spätrenaissance begonnen hat, zeitigt in ihrer Folge immer neue Erscheinungsformen. Der Stil Michelangelo's wird allmählich mehr innerlich erfasst und kommt zu entschiedenerem Durchbruche. Während die Zeitgenossen des grossen Florentiners noch unter dem Einflusse der Hochrenaissance standen und selbst seine ersten Nachahmer und Schüler meist nur äusserliche Kopisten waren, so erwächst nun, in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, eine frische kräftige Generation von Künstlern, die in freier Erfindungskraft, aber durchdrungen vom Stilprinzip Michelangelo's, daran geht, die volle Konsequenz dieser geistigen Richtung zu ziehen. Aus diesem Streben heraus ergiebt sich eine veränderte, in erster Linie auf mächtigen Gesammteindruck und malerisch-poetische Wirkung abzielende Kunst, welche man als «Barockstil» bezeichnet hat. Die Ableitung des Namens ist nicht klar, aber die Benennung ist allgemein angenommen und wenn dieselbe anfänglich einen abfällig kritischen Beigeschmack hatte, wie dies seiner Zeit auch mit der Bezeichnung «Gothik» für den Stil des späteren Mittelalters der Fall war, so ist das etwa anhaftende Missächtliche, hier wie dort, längst in Vergessenheit gerathen. Nach dem oben Gesagten ist es einleuchtend, dass der Barockstil zu dem Stil der vorangehenden Periode in keinem Gegensatze stehen kann, sondern eine Steigerung in derselben Richtung bedeutet. Der mit der Einführung malerischer Effekte eintretende etwaige Verlust an klassischer Ruhe und Feinheit der Detaillirung wird durch den Gewinn an wirkungsvoller Lebendigkeit ersetzt. Wie schon früher hervorgehoben, bedarf ein Kunststil, der das eigenste Wesen einer Zeit in echt monumentaler Weise zur Erscheinung bringt, keiner Entschuldigung und dies muss in vollem Masse vom Barockstil gelten; weil er diese Bedingung erfüllt. Jeder, der den sozialen und künstlerisch litterarischen Gesammtcharakter der betreffenden Periode ins Auge fasst, wird zugeben müssen, dass der Barockstil durchaus zeitgemäss ist und seine monumentale Gestaltungskraft durch die unter seiner Herrschaft entstehenden Denkmäler beweist.

Der Barockstil erschliesst in allen Kunstzweigen ganz neue Gebiete und schafft die Typen für den Ausdruck modernen Geistes; die Kunst des 19. Jahrhunderts wäre geradezu unverständlich, wenn man das Vorausgehen dieser Neuschöpfungen wegdenken musste. Dies gilt ganz besonders von dem Gebiete der Malerei; denn das Genre, die Landschaft treten erst jetzt als vollberechtigte Gattungen ins Leben; aber auch Skulptur und Architektur gewinnen ihren beträchtlichen Antheil am Neuen. Die erstere bringt die historische Porträtgestalt zu vorher ungeahnter Höhe und die letztere lernt nun erst recht, wie eine Folge von Räumen zu grossartigen Akkorden zusammenzustimmen ist.

Der Ausgangspunkt der Stilentwickelung für die Barockperiode liegt wieder in Italien, für Malerei und Bildhauerei ganz ausschliesslich, für die Architektur nur bedingungsweise; denn die in der Nachfolge der italienischen Spätrenaissance in den übrigen europäischen Ländern bis dahin entwickelten nationalen Renaissancestilarten drängten aus sich selbst zu ähnlichen Stilkonsequenzen; dennoch ist es sicher, dass mindestens der Zeit nach der erste Anstoss auch für die Architektur speziell von Rom ausgeht.

Was nun die politische Weltlage anbetrifft, die doch immer ein schwer wiegender Faktor jeder neuen Kunstentwickelung bleibt, so erscheint dieser Zeitabschnitt, im Vergleich zum vorigen, ruhiger und freier von Kriegen. Besonders hat die Bedrängniss Italiens aufgehört; das Land nimmt an Wohlstand zu, beispielsweise gelangten die mediceischen Grossherzöge von Florenz zu einem Reichthum, der Kaisern und Königen imponirte. Die Gründung des Jesuitenordens war bereits 1540 erfolgt, aber derselbe gelangte in Rom erst in den achtziger Jahren des Jahrhunderts zur vollen Machtentfaltung, veranlasst durch die genialische Ausbildung, welche er durch den Ordensgeneral Aquaviva (1581—1615) erfuhr. — In Frankreich wurde der Bürgerkrieg unter Heinrich IV., dem ersten Bourbonen, um 1595 endlich beendet. Unter Sully, dem grossen Minister Heinrich's IV., bereitete sich die glänzende Periode vor, die später mit Richelieu's Regierung Frankreich ohne Widerspruch an die Spitze Europas stellen sollte. Heinrich's IV. Gemahlin, Maria, die zweite Mediceerin auf dem Throne Frankreichs, sorgte für die Fortdauer einer lebendigen künstlerischen Verbindung mit Italien. Später, als Wittwe, berief sie Rubens für die berühmten Malereien in der Gallerie des Luxembourg und öffnete damit auch dem niederländischen Kunsteinflusse das Feld. — In Deutschland häuften sich die Anlässe zum dreissigjährigen Kriege. Kaiser Rudolf II., bis 1612 regierend, hatte sich in den letzten Jahren ganz isolirt. Thatsächlich bestimmten die protestantische Union und die katholische Ligue die Geschicke Deutschlands und die erstere hatte bereits mit dem Reichsfeinde Heinrich IV. von Frankreich ein Bündniss geschlossen, als dieser 1610 ermordet wurde. In Deutschland

wurde durch die kraftlose Regierung des Kaisers Mathias nichts zum Besseren gewendet. Unter Ferdinand II. beginnt dann 1618 der dreissigjährige Krieg, diese schlimmste Zeit Deutschlands, welche Wohlstand, Kultur und Kunst unseres Vaterlandes aufs Tiefste schädigen sollte. Erst nach den schweren, alle traditionelle Folge unterbrechenden Verwüstungen dieses unglücklichen Krieges, gerieth auch Deutschland politisch und künstlerisch in die Nachahmerschaft der Franzosen. — Wenn irgend einmal, so wird in diesem Falle die Abhängigkeit der Kunstentwickelung von den politischen Verhältnissen deutlich bemerkbar. — Desto glücklicher gestaltete sich das Geschick der Niederlande; wenigstens hatten die nördlichen Provinzen ihre Unabhängigkeit von Spanien erkämpft. Seit 1593 tagten die Generalstaaten im Haag und schlossen 1609 einen zwölfjährigen Waffenstillstand mit Spanien, der einer gedeihlichen Entwickelung Raum liess. In dieser Zeit erhob sich Holland zur Seemacht, machte Eroberungen in Ostindien, gründete 1602 die sehr prosperirende ostindische Handelsgesellschaft und monopolisirte den Handel mit Japan. Allerdings brach 1621 der Krieg mit Spanien wieder aus und dauerte bis zum westfälischen Frieden fort, verlief aber im Ganzen siegreich für die Holländer. — Spanien selbst kam immer mehr herunter. Im Jahre 1589 ging die Armada, jene gegen England ausgerüstete «unüberwindliche» Flotte, traurig zu Grunde und das Fehlschlagen der auf diese Seerüstung gebauten Eroberungspläne setzte dem Uebermuthe der Spanier Grenzen. Unter Philipp's III. Regierung wurden 1609 alle Moriskos aus Spanien nach Afrika vertrieben und trugen durch Mitnahme ihres Vermögens zur Verarmung des Landes bei. Der unter Philipp IV. gefasste Plan, die Niederlande wieder zu bezwingen, gelang nicht und ebenso endeten drei gegen Frankreich geführte Kriege unglücklich für Spanien. — Dagegen hatte sich die Macht Englands bedeutend gehoben, unter der Regierung der staatsklugen, wenn auch unedlen Elisabeth. In Amerika waren grosse Erorberungen gemacht und selbst die thatlose Regierung Jacob's I. konnte die ruhige Entwickelung des Landes und die Zunahme seines Wohlstandes nicht unterbrechen. Jetzt, wie noch öfter, machte es die insulare Lage Englands möglich, den Welthändeln unthätig zuzusehen und dabei das Beste für sich bei Seite zu bringen. Erst unter Jacob's Sohn, Karl I., begannen die Zerwürfnisse der Regierung mit dem Parlamente, welche dann einen so unheilvollen Gang nehmen sollten.

Was nun die Litteratur anbelangt; so giebt es in der italienischen poetischen Litteratur dieser Zeit kein epochemachendes Ereigniss. An das Schäferspiel knüpften sich die Anfänge der Oper und das, sich hierdurch aussprechende, phantastische Gefühl ist vielleicht besonders charakteristisch für den Kunststil der Zeit. Die Lyrik wird üppig und prunkvoll, wie

sich dies im «Adone» von Giambatista Marini aus Neapel ausprägt. Alessandro Tassoni knüpft im komischen Epos, «Der geraubte Eimer» (secchia rapita), an die Manier Berni's an. Wie früher das Ritterthum, so wird jetzt die antike Mythologie travestirt; Francesco Bracciolioni schreibt sein «Lo scherno degli dei (die Verspottung der Götter). Im Ganzen spürt man die geistige Bewegung einer modernen Welt, die den früheren Respekt vor der antiken Tradition gründlich abgestreift hat. Eine grosse Erscheinung in der italienischen Welt ist der Astronom und Physiker Galileo Galilei (1564—1642), der das 17. Jahrhundert mit seinen Enthüllungen über die Gesetze des Universums eröffnet. — Die französische Litteratur kultivirt die Schäferdichtung, als eine Verkleisterung der sittlichen Verderbtheit. Honoré d'Urfé (1586—1625) dichtet seinen Schäferroman «Seladon». Die Lyrik unter dem Chorführer François de Malherbe (1555—1628) wird von einer Dichterschule geübt, welcher korrekte Verständigkeit und nüchterne Eleganz als das höchste gelten und als Form wird der Alexandriner herrschend. Die französische Satyre erhielt jetzt durch Mathurin Rognier (1573—1613) ihre bleibende Kunstform. Die politische Satyre «Menippée» (1593) kam Heinrich IV. in seinem Kampfe gegen die Ligue sehr zu statten. Sie rührte von einer Anzahl befreundeter Patrioten her und war von grosser augenblicklicher Wirkung. Die Skandalchronik fand in Brantôme's (Pierre de Bourdeilles, 1526—1614) «Hommes illustres», «Dames illustres» und «Dames galantes», ihren talentvollen Vertreter. Daneben gingen die Anfänge moderner Wissenschaftlichkeit; d'Aubigny und de Thou lieferten die ersten Versuche einer Universalhistorie. — In Deutschland sind noch Georg Rollenhagens († 1609) «Froschmäusler» ein Nachhall des übermüthigen und meisterhaft sprachgewandten Johann Fischart. Jacob Ayrer liefert in seinen tragischen und komischen Stücken, in Anlehnung an Hans Sachs, die letzte Blüthe der in Geschmacklosigkeit erstarrten Meistersingerei. Es begann eine grosse Periode der Nachahmung, deren Meister antike, in noch höherem Grade italienische, spanische, französische und holländische Dichter waren. Es bildeten sich litterarische Gesellschaften nach dem Muster der italienischen Akademien; so der 1617 durch Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen gestiftete Palmenorden. Auf diesem fusst auch Martin Opitz (1597—1639), das Haupt der ersten neudeutschen Dichterschule. Selbstständig neben Opitz stand Paul Flemming (1609—1640) aus Hartenstein in Sachsen. Die Drangsale des dreissigjährigen Krieges liessen den Sprachstil ganz verwildern, den Volksgesang verrohen. In diesem geistigen Wirrsal treibt das Kirchenlied auf katholischer wie auf protestantischer Seite einige schöne Blüthen. Die katholischen Dichter sind Jacob Balde (1663—1608) und Friedrich von Spee, Jesuit (1595—1635), der Autor der Trutznachtigall. Auf protestantischer Seite Paul steht Gerhard (1606 bis

1676) mit den Kirchenliedern: «O Haupt voll Blut und Wunden» und «Befiehl du deine Wege». Der erste deutsche Philosoph ist Jacob Böhme (1576—1624), der nach Paracelsus die christliche Idee zum Pantheismus erweitert. — Die Niederlande erlebten im 17. Jahrhundert den höchsten Aufschwung ihrer Nationallitteratur. Samuel Köster gründete 1617 in Amsterdam, im eigenen Hause, eine Akademie zur Pflege der dramatischen Poesie, daneben bestand die «in Liefde bloeyende» Amsterdamer Rederijker-Kammer. Aus letzterer ging der eigentliche Klassiker Hollands, Pieter Cornaliszoon Hooft (1581—1647) hervor. Er kultivirt das Schäferspiel, das Trauerspiel und die Lyrik; aber besonders seine historischen Werke stehen in klassischem Ansehen. Joost van den Vondel 1587—1679) gilt als der beste holländische Dichter, in seinen lyrischen, dramatischen und satyrischen Produktionen. Schon vierzehn Jahre vor Milton dichtet er seinen Lucifer. Der didaktische, echt holländisch-philisterhafte Jacob Cats (1577—1660) ist der Lieblingsdichter des Volks. Erst mit dem Beginn des vierzig Jahre dauernden Krieges der Holländer mit Frankreich (1672—1713) bürgert sich die französische Bildung in Holland ein und führt den vollständigen Verfall der nationalen Litteratur herbei. — Die spanische Lyrik folgt noch immer den italienisch - klassizirenden Formen, ebenso dauert die Schäferdichtung noch fort. Für die epische Dichtung lieferten die Kämpfe der Spanier mit den Eingeborenen der neuen Welt den nicht allzusehr begeisternden Stoff. Die „Auracana“ von Zuniga ist von dieser Art am bekanntesten geworden. Die volksmässige Romandichtung beginnt Mendoza mit «Lazarillo de Tormes», dem Muster des spanischen Schelmenromans. Eine hervorragende Erscheinung ist Lope Felix de Vega Carpio (1562, † 1635), der fruchtbarste Dramendichter aller Zeiten. Seine national-romantischen Komödien athmen ganz die reiche Phantastik der beginnenden Barockzeit; ein Zug, der etwas später in den allegorischen Dichtungen Calderon’s noch stärker hervortreten sollte. Als Gegensatz dieser nationalen Dichtkunst kam gleichzeitig der «Estilo culto» auf, ein verfeinerter Stil, als dessen Erfinder Louis de Gongora de Argote (1561—1627) zu betrachten ist. Uebrigens stand Lope nicht allein, mit ihm treten eine Anzahl ebenfalls sehr fruchtbarer Zeitgenossen auf, wie Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645), ein Talent ersten Ranges und hauptsächlich als Lyriker sehr fruchtbar. — England bringt in dieser Zeit den grossen William Shakespeare hervor, geboren 1564 zu Stratford am Avon, stirbt dort 1616; und dieser einzige Mann mag dem Lande als Ruhmestitel in der damaligen Kunst genügen. Shakespeare wandelt in der Dichtkunst seine eigene Bahnen, wie früher Michelangelo in der bildenden Kunst. Wie dieser, lässt auch Shakespeare die antike Tradition bei Seite und baut sich eine neue Kunstwelt nach modernen Prinzipien, einzig

die Wirkung auf das Gemüth im Auge habend. Es ist viel Verwandtes in diesen beiden Naturen; der grosse Italiener und der ebenso grosse Engländer gleichen sich an titanischer Kraft und in der unabsehbaren Nachfolge, welche der von ihnen geschaffene Stil findet. Beide stehen an den Grenzen der Menschheit nach oben hin und ihr Ideenreichthum ist durch keinen späteren Erklärer zu erschöpfen. Shakespeare hatte Vorläufer, unter diesen den genialen Marlowe, und nach ihm bildeten sich zwei Schulen; aber Vorgänger, Mitsterbende und Schüler stellen doch nur einzelne Facetten seines Wesens dar, wie dies ähnlich auch bei Michelangelo zu bemerken ist. Der genialste Vertreter der volksthümlichen Schule ist John Webster, während Ben Jonson (1573—1637) und die gemeinschaftlich schreibenden Fr. Beaumont (1586—1616) und J. Fletscher (1576—1625) die gelehrte Schule darstellen. Philipp Sidney (1554—1586) schreibt den Schäferroman «Arkadia», in Nachahmung des Spanischen; Edmund Spenser (geb. 1553) dichtet «The Fairy Queen» (die Feenkönigin), als höfische Verherrlichung der Königin Elisabeth; Michael Drayton (1563—1621) behandelt einen ähnlichen Stoff in der Nimphidia, or the court of the fairies, und Walter Raleigh (1552—1618) dichtet vortreffliche Lieder. Ein grosser Zeitgenosse Shakespeare's ist Francis Bacon von Verulam (1561—1626), als bewusster Gegner der scholastischen Wissenschaft. Er macht die experimentirende Naturforschung zum obersten Prinzip und öffnet damit der modernen Wissenschaft den niemals wieder verlassenen Weg. Im Jahre 1620 erscheint sein bahnbrechendes Werk: Novum organum scientiarum.

1. Die erste Stufe des italienischen Barockstils, von 1580 bis 1630 (bis Bernini).

Der Beginn eines neuen Abschnitts der italienischen Kunstentwickelung um 1580 wird besonders scharf markirt durch das Auftreten der bolognesischen Malerschule, der Caracci's und ihrer Nachfolger. Die Herrschaft der Manieristen, die den Eigenthümlichkeiten dieses oder jenes Meisters folgten, geht zu Ende. Die Malerei muss nun den neuen an sie von der weiträumigen, prachtvollen Raumbildung in der Architektur gestellten Forderungen gerecht werden und demgemäss geht ihre Absicht auf eine möglichst erhöhte Wirkung, um sich neben der übrigen Pracht zur Geltung zu bringen. Das Streben nach begreiflicher Darstellung jedes Vorgangs äussert sich als Naturalismus und dazu tritt noch eine möglichst gesteigerte Wiedergabe des Affekts.

Die Skulptur dieser Zeit gewinnt ein neues Leben durch eine mehr innerlich gefasste, geistige Nachahmung des Michelangelo, wie sie Giovanni

da Bologna und seine Schule bietet. Das eigentliche Prinzip der neuen Malerschule kommt aber erst fünfzig Jahre später in der Bildhauerei zum vollen Ausdrucke.

In der Architektur ist keine schroffe Trennung der Epochen zu bemerken; die auf diesem Gebiete vorkommenden Veränderungen beziehen sich auf das stärkere Eindringen des malerischen Geistes, auf das Streben nach erhöhter Gesammtwirkung und das häufige Verwenden perspektivischer Vertiefungen und Verdoppelungen. Da diese Neuheiten in der Architektur sich besonders deutlich an den damals häufig in Italien und in den übrigen europäischen Ländern errichteten Jesuitenkirchen zeigen, so hat man wohl die ganze Stilphase als «Jesuitenstil» bezeichnen wollen. Aber dies ist unzutreffend; es giebt keinen besonderen Jesuitenstil, wenn man nicht ein besonderes Planschema der Kirchen, oder ein Dekorationssystem für das Innere hierunter verstehen will. — Die Jesuiten suchten zu allen Zeiten möglichst modern zu bauen und bedienten sich des jedesmal herrschenden Zeitstils, also diesmal des Barockos; nur entfalteten sie einen grösseren Glanz der Innendekoration an ihren Bauten, als dies sonst irgendwo vorkam. Von der Gründung des Ordens im Jahre 1540 bis etwa 1580 befand sich derselbe noch im Stadium der Entwickelung und wurde erst, wie schon oben bemerkt, durch den Ordensgeneral Aquaviva (1581—1615) organisch durchgebildet und zu grosser Macht gebracht. Gleichzeitig begann die Entwickelung des Barockstils, und es liegt auf der Hand, dass die Jesuiten sich die Anwendung dieser phantasievollen, die reichste Wirkung anstrebenden Kunstweise nicht entgehen liessen. Giacomo della Porta, der zufällige Nachfolger Vignola's beim Bau der Jesuitenkirche del Gesù in Rom, war auch der Erfinder der reichen Stuckdekorationen, welche den Barockstil auszeichnen; indess wurde diese Verzierungsweise erst bedeutend später, mit einer dem Barockstil ebenfalls allgemein eigenthümlichen, auf Wiedergabe der Untensicht beruhenden Deckenmalerei in Verbindung gebracht und von einer Anzahl talentvoller Mitglieder des Jesuitenordens, wie Pozzo und andere, systematisch weiter gebildet. Will man deshalb von einem Jesuitenstil sprechen, so kann sich dies nur auf einen gewissen Reichthum der Kirchenausstattungen mit kostbaren Steinarten, Bronzen und Vergoldungen beziehen; aber auch diese Art fand bei gleichzeitigen weltlichen, vom Orden ganz unabhängigen Bauten häufige Anwendung, und muss ganz allgemein als Ausdruck des Zeitsinns gelten. In der Entwickelung des nordischen Barockstils in Deutschland und Frankreich können die Ordenskirchen ebensowenig als massgebender Faktor gelten; diese Bauten vertreten nur für sich eine stärker italienisirende Richtung.

a) Architektur.

Wie schon Eingangs bemerkt, kann es keine scharfe Trennung des Barockstils von der Spätrenaissancekunst Michelangelo's und seiner Zeitgenossen, wie dieselbe im früheren Abschnitt geschildert wurde, geben, denn Michelangelo muss wohl direkt als geistiger Schöpfer des Barockstils gelten. Der Hauptunterschied der früheren Epoche, gegen die jetzige, ist durch den Umstand begründet, dass die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger des Michelangelo noch stärker von der Nachahmung der Antike beeinflusst waren. Vignola hielt noch an den Verhältnissen und dem Detail der antiken Säulenordnungen fest und Palladio suchte sich wenigstens in den Hauptdispositionen der Antike soviel als möglich zu nähern. Erst nach dem Tode dieser grossen Meister tritt eine neue Generation die volle Erbschaft Michelangelo's an, in der bewussten Auflehnung gegen die archäologische Autorität. Die Künstler fühlen immer mehr, dass die Nachahmung der Alten unmöglich allen Forderungen des modernen Geistes entsprechen kann und versuchen zum Ausdrucke des Inhalts der Gebäude eine deutlichere Sprache zu schaffen. Man muss aber zugeben, dass in Folge dieses Strebens der Barockstil dieser berechtigten Forderung wirklich Genüge leistet

Die freie Art, mit der jetzt die antiken Säulenordnungen, Gebälke und Giebel verwendet werden, kann man nur misswollend eine willkürliche nennen, wenn man im Sinne der Zeit zugiebt; dass es gestattet ist, diese Bautheile nicht allein in ihrer herkömmlichen Bedeutung, sondern auch als Kunstmittel zur möglichsten Steigerung des Ausdruckes zu benutzen. Der Barockstil erhob die Schattenwirkung zum eigentlich belebenden Prinzip der Baumassen; und fand hierin den Ersatz für die antike Polychromirung, auf die man verzichten musste. Der Schattenwirkung zu Liebe kommt man auf das gelegentliche Fortissimo der Konzeption, auf die Begleitung der Hauptsäulen und Pilaster durch mehrere Halb- und Viertelpilaster auf den Seiten und schliesslich auf die, diesen Bewegungen folgende oftmalige Verkröpfung der Gebälke, Gesimse und Sockel.

Eine Richtung auf entschiedene Grossheit des Ausdrucks erdrückt das Gefühl für feinere Nüancen, wie dies ebenfalls schon bei dem Altmeister Michelangelo vorkommt. Die perspektivische Wirkung des Ganzen, die man im Auge hatte, konnte durch eine feinere Durchbildung der Glieder, durch skulpirte Kymatien und zartes Pflanzenornament nichts gewinnen.

Einen überzeugenderen Beweis für die gesunde Schaffenskraft der Barockzeit als die obigen Erörterungen, liefern die entstehenden Monumente durch sich

selbst. Nicht allein, dass Bauten von mächtigem, charakteristischen Gesammteindruck und echt monumentaler Technik zur Ausführung kommen; sondern einzelne derselben beanspruchen den Rang von Schöpfungsbauten, indem sie als typische Vorbilder moderner Gebäudegattungen bleibenden Werth behalten. Obgleich die spätere Neuklassik dies nicht eingestehen wollte, so hat sie diese Typen, wenn auch widerwillig und vielleicht unbewusst, dennoch immerfort kopirt. In den Fällen, in denen die akademische Schablone stark genug war das Verbot der Nachahmung durchzusetzen, entstanden nüchterne, phantasielose Werke, welche einen den modernen Zwecken ganz widersprechenden Ausdruck zeigten und welche sich mit den Schöpfungen der damals sogenannten ausgearteten Epoche in keiner Weise messen konnten.

Die Frage der Verhältnisse ist die hauptsächlich lebendige Seite der Barockarchitektur und die Kirchenfaçaden sind es, bei denen die wechselnden Strömungen des künstlerischen Empfindens vorzugsweise ihren Ausdruck finden. Wichtig werden besonders die Jesuitenkirchen, aber dass auch diese ganz innerhalb der allgemeinen Strömung erwachsen und dass deshalb von keinem ausschliesslichen Jesuitenstil die Rede sein kann, ist schon oben dargethan. Um die Kirchenfaçaden der Barockzeit richtig zu schätzen, muss man freilich von dem Umstande absehen, dass dieselben vorgeschobene Dekorationsstücke sind, ohne inneren organischen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude, und man darf dies bei den italienischen Façaden um so eher, da dieselben auch schon in der italienischen Gothik und in der Zeit der strengen Renaissance nichts anderes waren. Für sich betrachtet sind die Barockfaçaden Kunstwerke von ergreifendem Ausdruck.

Palladio hatte die Kirchenfronten mit einer Ordnung eingeführt, ohne damit durchzudringen. Für Rom, welches doch die tonangebende Stadt war, mochte die ähnliche Façade von S. Carlo al Corso, angeblich von Onorio Lunghi, in der That vom Cardinal Omodei herrührend, sehr abschreckend wirken; auch die Façade Maderna's an S. Francesco Romana erreichte die Werke Palladio's nicht. Der vorherrschende Typus, welchen um 1580 Giacomo della Porta, Domenico Fontana und Martino Lunghi der Aeltere schufen, und der der herrschende blieb, war immer derjenige mit zwei Ordnungen übereinander, anfangs nur mit Pilastern, später mit Halbsäulen und endlich sogar mit vortretenden ganzen Säulen. Die Seitenschiffe wurden durch Voluten oder durch einwärts gebogene Streben im oberen Stockwerke mit dem Hauptschiff verbunden und dieser Uebergang liess sich jetzt leichter herstellen als früher, weil die Nebenschiffe zu blossen Kapellenreihen von geringer Tiefe zusammengezogen waren. Mitunter werden die Streben ganz graziös gebildet und dekorirt, wie bei S. M. in Campitelli zu Rom von Rainaldi.

Die bedeutenderen Architekten wissen nun in jedem Falle die Verhältnisse und das Detail neu zu kombiniren und erreichen öfter eine harmonische Wirkung. Das mässige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandtheile, die engere oder weitere Stellung der Säulen und Pilaster, die eingeschlossenen Nischen und Fenster bilden ein immer neues Ganzes von strenger Konsequenz. Die römischen Façaden am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erscheinen noch einfach und mässig gegliedert. Il Gesù, S. Caterina de' Funari, S. Luigi de' Francesi von Giac. della Porta sind von dieser Art; ebenso von Mart. Lunghi dem Aelteren, S. Girolamo de' Schiavoni und S. Atanasio. Von Vincenzo della Greco, S. S. Domenico e Sisto. Von Carlo Maderna, S. Susanna und S. Giacomo degli Incurabili, besser als die Façade von S. Peter, für welche Maderna's Kräfte nicht ausreichten. Von Giov. Batt. Soria, S. Carlo a' Catinari, die Vorhalle von S. Gregorio u. a. — Neapel zeigt schon um 1600 eine Missform, wie die Façade des Gesù nuovo mit ihrer facettirten Rustika und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolimini.

Die Seitenfaçaden der Kirchen bleiben in der Regel ohne besondere Durchbildung, dagegen wird das Aeussere der Kuppeln nach dem Vorbilde der von St. Peter mit grösserem Aufwand behandelt, ohne wesentlich neue Motive und dennoch sehr verschieden in den Verhältnissen und der Detaillirung des Tambours und der Bildung der äusseren Kuppellinie.

Die Anlage des Innern der Kirchen erfährt wichtige Neuerungen; die frühere Säulenkirche wird selten. Noch in dieser Art sind die Gerolimini oder S. Filippo in Neapel 1597 von Giov. Batt. Cavagni, die Annunziata in Genua von Giac. della Porta 1586; in beiden letzteren sind jedesmal zwei Säulen durch ein gerades Gebälkstück gekuppelt. Vorwiegend kommt jetzt der Pfeilerbau mit vorgesetzten Säulen zur Anwendung; das neue Raumgefühl des Barockstils mochte sich an den engen Säulenzwischenweiten nicht begnügen.

Für die Plangestaltung der Kirchen blieb das von Michelangelo, in der Wiederaufnahme der Bramante'schen Ideen für St. Peter, projektirte gleicharmige Kreuz die am meisten nachgebildete Form. Mehr als ein halbes Jahrhundert bis 1605, wusste man von nichts Anderem, als dass St. Peter in griechischer Kreuzform vollendet werden sollte. Hiervon entlehnte schon Alessi die Grundform für seine Kirche Madonna di Carignano und noch 1596 wurde die Madonna delle Ghiara in Reggio nach demselben Planschema entworfen. Die Kreuzflügel sind in beiden Fällen allerdings geradlinig geschlossen. In Rom ist S. Carlo a' Catinari, um 1612 von Rosati, ein schöner Bau dieser Art. Indess war die Tradition des christlichen Kirchenbaues, der Basilika

mit Langhaus, doch mächtiger als die künstlerische Ueberzeugung für das griechische Kreuz; und wie diese ältere Form schliesslich bei St. Peter wieder zum Durchbruch kam, so blieb sie immer das weitverbreitetste System.

Ein Hauptbestreben des Barockstils geht auf das Schaffen grosswirkender, ununterbrochener Haupträume; deshalb erhalten Hauptschiff und Querschiff der Kirchen die möglichste Breite und Höhe, während die Nebenschiffe schmal werden oder nur als Kapellenreihe auftreten. Die Kapellen dienen dann ebenfalls derselben Absicht, mindestens durch eine perspektivische Scheinerweiterung. Der grösseren Breite der Hauptschiffe muss eine grössere Höhe entsprechen und man findet deshalb fast immer die Anlage einer hohen Attika über dem Hauptgesimse und erst über dieser beginnt das Tonnengewölbe. Der Säulenbau im Innern beschränkt sich auf die Verkleidung der Pfeiler und in freier Verwendung auf die Einfassung der Wandaltäre. Im letzteren Falle wählt man mit Vorliebe farbiges Material um die Säulen von der Architektur des Ganzen abzulösen.

Das vordere Schiff ist selten lang, drei bis höchstens fünf Pfeilerintervalle. Schon die Anlage des breiten Schiffs mit Querschiff und Chor ergiebt einen mächtigen Freiraum; aber öfter kommt noch ein kleineres vorläufiges Querschiff hinzu, welches zur Steigerung des malerischen Effekts mithilft. In der That bieten die besseren Kirchen des Barockstils eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Raumeffekte, wie beispielsweise das Innere von S. Pietro in Bologna, nach 1600 von Pater Magenta erbaut und S. Salvatore daselbst von demselben Meister. Der Wechsel heller und dunkler Räume in den Nebenschiffen ist hier von hohem künstlerischem Reiz.

Die Klöster, besonders die Benediktinerabteien, nehmen jetzt einen grossartigen Charakter an; doch möchte Deutschland in derartigen Bauten reicher sein als Italien. Die Kapitelsäle, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster, in Italien besonders die der Philippiner, sind mit Stuckaturen und brillanten Fresken der gewölbten Decken geschmückt und bilden wahrhaft schöne Räume. Treppen und Corridore sind weiträumig angelegt und geben denen der prachtvollsten Paläste nichts nach. Die Höfe sind nur selten gut, doch findet sich in Italien für die Hallenanlagen öfter die Anordnung, dass die Bogen auf zwei mit einem Gebälkstück verbundenen Säulen ruhen. So, das Universitätsgebäude in Genua und das ebenfalls frühere Jesuitenkollegium, die Brera zu Mailand von Richini.

Die Physiognomie der Paläste entfernt sich nicht allzusehr von der der früheren Periode; wie denn überhaupt in der Palastarchitektur Italiens, speziell in der römischen, mehr als anderwärts eine unverbrüchliche Kontinuität bemerkbar wird; die Traditionen aus der Zeit der Sansovino, Vignola, Alessi

und Palladio setzen sich vielfach fort. Allenfalls sind jetzt die Paläste ohne Pilastrirung der Fronten in der Mehrzahl; und das Mezzanin, welches früher in die Friese verwiesen, oder sonst verhehlt wurde, kommt nun als eigenes Stockwerk zur Geltung. Entschiedener als in der Hauptanlage äussert sich das Barocko im Detail, besonders in dem Grösserwerden der Portale, welche jetzt auf Fahren und nicht mehr wie früher meist nur auf Reiten eingerichtet sind. Eine der besten römischen Façaden dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra von Flaminio Ponzio, wegen der allgemeinen guten Verhältnisse ihres Aufbaues. Die Hauptfront des Pal. Barberini von Maderna und Bernini zeichnet sich durch eine grossartige Behandlung des Mittelbaues aus; es sind hier drei Ordnungen, offene Bogenhallen einschliessend, übereinander gestellt. Die Façade des Quirinals, gegen den Platz, von Ponzio, zeigt eine grossartige Vertheilung der Fenster. Gerade in dieser Beziehung ist Dom. Fontana weniger glücklich. Im Allgemeinen geben die römischen Paläste dieser Zeit, als grosse Adelsherbergen vorzugsweise praktischen Bedürfnissen dienend, selten noch eine Gelegenheit zu freier künstlerischer Gestaltung. Die Façaden Neapels stehen tiefer als die römischen und in Florenz, Genua, Venedig herrschen die Typen aus der vorigen Periode weiter. Die Höfe der Paläste werden jetzt oft mit geschlossenen Façaden erbaut. Da, wo noch Säulenhöfe vorkommen, erhalten dieselben Bogenhallen auf gedoppelten Säulen, wie im Pal. Borghese zu Rom von Mart. Lunghi dem Aelteren. Oft erhält nur eine Seite des Hofs eine offene Loggia, wie im Pal. Mattei von Maderna. Der grosse Hof des Quirinals von Mascherino hat eine durchgehende Pfeilerhalle von imposanter Wirkung. Aber auch auf perspektivische Wirkung wird in den Höfen hingearbeitet, der Blick vom Portal aus wird auf einen bedeutenden Gegenstand hingeleitet, oder noch lieber auf eine scheinbare gemachte Tiefe. Den Treppen wird eine besondere Aufmerksamkeit zugewendet, sie erhalten breite niedrige Stufen, bequeme Podeste, steinerne Balustraden und gewölbte Decken, auch hier wird die Aussicht in Betracht gezogen, wie bei der Treppe des Pal. Lancelotti in Velletri von Mart. Lunghi dem Aelteren. Die Säle und Zimmer haben flache geschnitzte, oder mit Ornamenten bemalte Balkendecken, unterhalb derselben einen breiten Fries mit Freskobildern, welche Historien oder Landschaften darstellen. Der untere Rest der Wand ist getäfelt, oder mit Ledertapeten bezogen. Mitunter kommt noch die Steininkrustation hinzu, besonders in den Villen; so ist im Kasino der Villa Borghese von Vasanzio dem hinteren Saale durch dieses Mittel ein seltener Stoffwerth verliehen. Das Prachtstück der Paläste wird nun ein schmaler, langer Saal «la Galleria» genannt.

Giacamo della Porta in Rom († 1604) war der geschickteste Schüler Vignola's, und als der Meister 1573 starb, fielen ihm die unvollendeten Auf-

gaben desselben zu. Della Porta erhielt unter Papst Gregor XIII. die Bauleitung der noch immer unvollendeten St. Peterskirche und wurde berufen, die Kirche del Gesù in Rom, an der noch die Façade und der Ausbau des Innern von

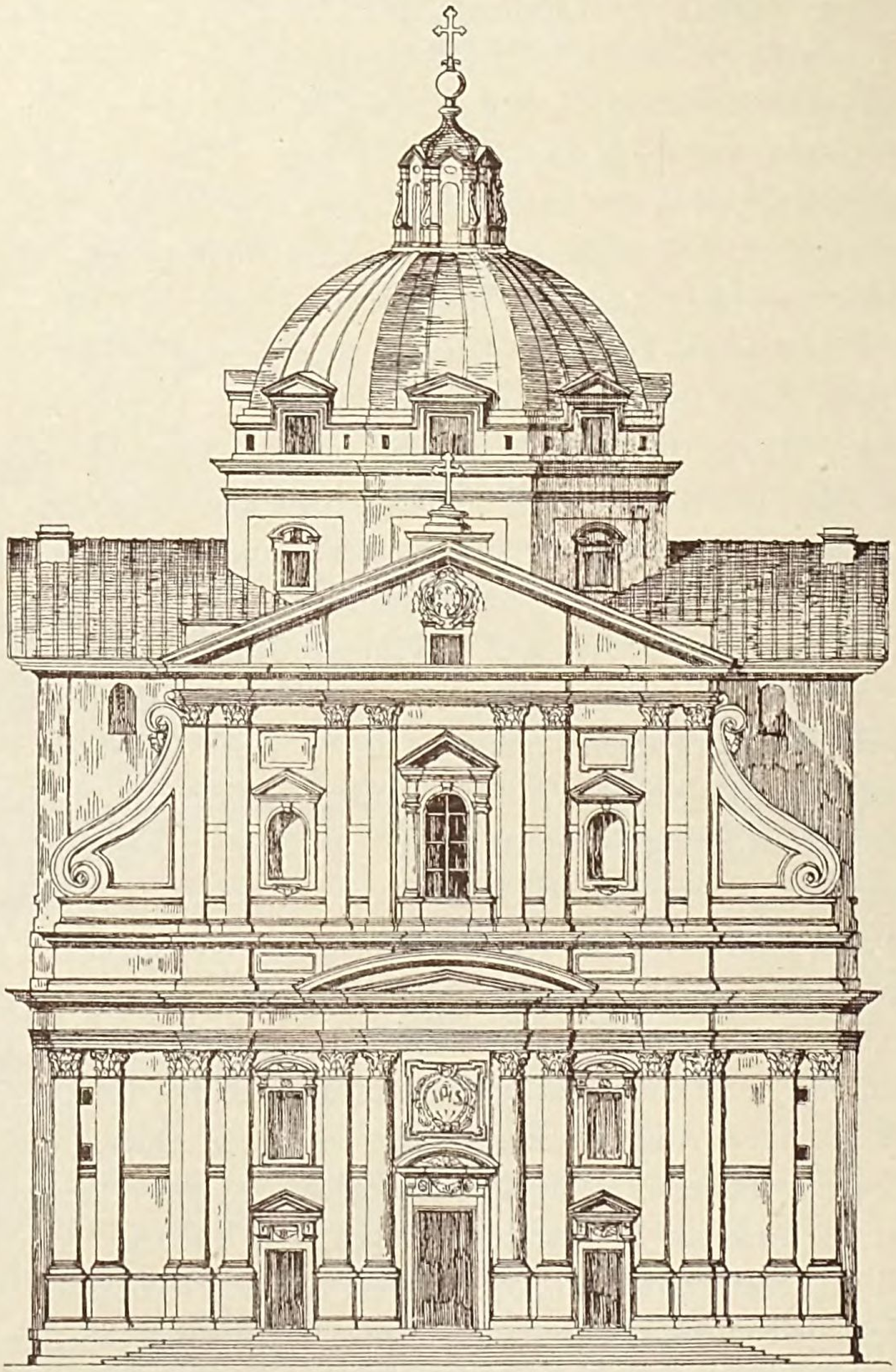

Fig. 78. Façade der Kirche del Gesù in Rom.

der Attika ab fehlte, zu vollenden. Zur Zeit, als der Schüler seinem Lehrer folgte, hatte sich aber in Rom und an anderen Orten Italiens die Wandlung des Kunstgeschmacks vollzogen, welche den Barockstil einleitete. Giacomo della Porta baute deshalb die Kirche del Gesù nicht nach den Plänen des Vignola weiter, sondern nach seinem eigenen, veränderten Entwurfe. Die

Façade erhielt zwei übereinandergestellte Ordnungen von Säulen und Pilastern und die Seitengiebel endigten in der für die Stilneuerung charakteristischen Form von Voluten (Fig. 78). Der obere Theil des Innern mit der Kuppel ist ebenfalls erst von Giacomo della Porta im Jahre 1575 vollendet (Fig. 79). Die charakteristische Dekoration der Kirche kam erst später durch Cortona und Pozzo zur Ausführung; doch ist der Hauptaltar noch von della Porta (Qu. Gailhabaud und Letaroully II., pl. 198). Auch die Façade und das Innere der Kirche S. Catarina de' Funari zu Rom, auf den Ruinen des Flavischen

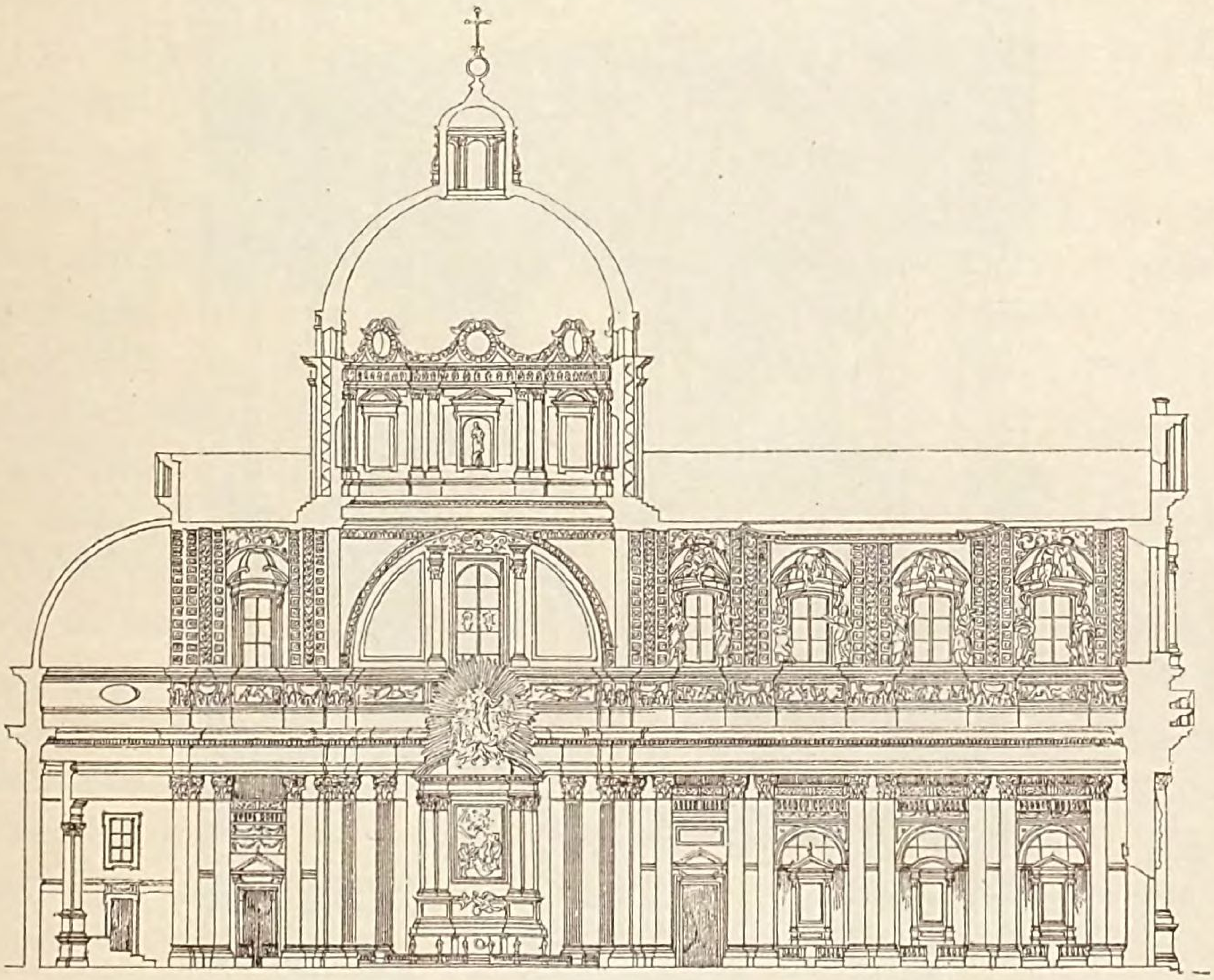

Fig. 79. Längenschnitt der Kirche del Gesù.

Cirkus um 1544 begonnen, wurde 1563 durch Giacomo della Porta erbaut. Am Pal. Farnese in Rom, dessen Weiterbau, nach dem Tode Vignola's, ebenfalls an della Porta gekommen war, vollendete derselbe 1589 den zweiten Stock der hinteren Façade. Die Kapelle Sforza in der Basilika S. Maria Maggiore, nach den Zeichnungen Michelangelo's, von della Porta beendet. An den Bauten des Kapitols in Rom war derselbe Architekt betheiligt, von ihm wurde die erste Etage des Senatorenpalastes erbaut und das Uebrige gegen 1610 von Girolamo Rainaldi vollendet. Ebenso wie der vorige Bau, nach allgemeinen Plänen Michelangelo's, aber mit Veränderungen, sind die Paläste der Konservatoren und des Museums auf dem Kapitol von Giacomo della Porta

errichtet. Wenn auch die geistige Urheberschaft dieser Gebäude sicher dem Michelangelo gehört, so ist doch einzelnes geändert; das abweichende Mittelfenster kommt sogar erst auf Rechnung des später hier ebenfalls beschäftigten Giac. del Duca (Fig. 80). Die Kirche S. Maria de' Monti und das Kollegium de' Neofiti zu Rom unter Papst Gregor XIII. 1579 begonnen. Die Kirche ist

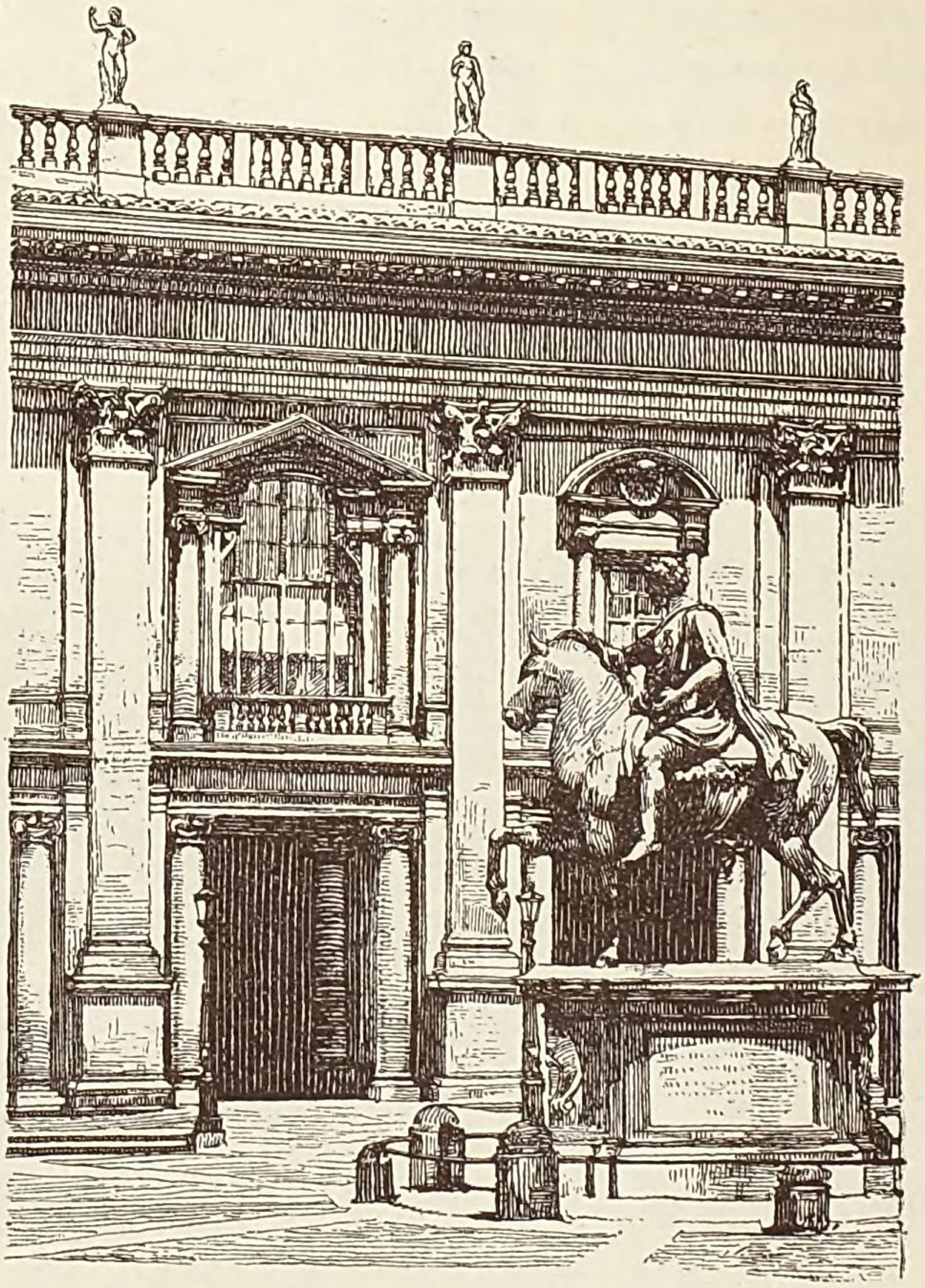

Fig. 80. Museum auf dem Kapitol in Rom.

von della Porta, mit sehr reich ausgestattetem Innern; die Ornamente sind vergoldet auf weissem Grunde. Das Kollegium nach Zeichnungen des Gasparo Vecchi für den Kardinal S. Onofrio, Bruder des Papstes Urban VIII., erbaut (Qu. Letaroully I., pl. 27). Pal. Boadile, an Via de' Cesarini, gegen 1575, vermuthlich von della Porta, aber mit unvollendet gebliebenem Hof. Die Profilirung entspricht noch der ersten Zeit des Meisters (Qu. Letaroully I., pl. 56).

Ein Hauptwerk Giac. della Porta's ist das Kollegium der Sapienza in Rom, dessen noch vorhandene Anfänge aus dem Anfange des 16. Jahr-

hunderts stammen und unter Leo X. nach einem Plane Michelangelo's fortgesetzt werden sollten, als der Tod des Papstes diese Arbeiten unterbrach; um 1575 unter Gregor XIII. wieder aufgenommen, wurde die Hauptfaçade und die Portiken des Hofes von della Porta ausgeführt. Die Kirche ist später (Qu. Letaroully I., pl. 70).

Das Architektonische der Fontana delle Tartarughe, auf Piazza delle Tartarughe, 1585 von Giac. della Porta entworfen, mit interessantem Aufbau (Qu. Letaroully II., pl. 187). Die vier jugendlichen männlichen Figuren in Bronze sind vom Bildhauer Taddeo Landini. Die Fontäne der Tritonen auf Piazza Navona, ebenfalls vermuthlich nach Zeichnungen della Porta's, mit zwei konzentrischen Bassins aus Marmor von Porta Santa. Der mittlere Triton ist von Bernini modellirt.

In S. Giovanni in Laterano wurde, um 1600, unter Clemens VIII., das ganze Querschiff durch della Porta neu konstruirt und dekorirt. Von den Kirchen vor der Basilika S. Paolo, ausser den Mauern, alle tre Fontane belegen, sind zwei durch Giac. della Porta erbaut. S. Maria Scala Coeli um 1582 nach Plänen Vignola's; S. Paolo über den drei Quellen um 1590, aber ohne besonders interessantes Aeusseres.

Eine der merkwürdigsten und grossartigsten Bauanlagen des Giac. della Porta ist die Villa Aldobrandini bei Frascati, das Belvedere genannt. Um 1598 für den Kardinal Pietro Aldobrandini von della Porta erbaut und später durch Domenichino vollendet. Die Villa bildet eine Verwirklichung dieser merkwürdigen architektonischen Träume, welche die Schönheiten der Natur, vor allem das Wasser, innig mit dem Aufenthalte der Menschen in Verbindung setzen wollen. Das Hauptgebäude der Villa ist in einem schweren, massigen, aber nüchternen Barockstile, und die Terrassenbauten in einfachen strengen Formen durchgeführt (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Giov. Fontana und Orazio Olivieri haben die wunderbaren Wasserwerke geschaffen.

Von demselben Orazio Olivieri rühren die berühmten Wasserwerke der Villa d'Este bei Tivoli her, welche hier mit den Terrassen und Treppen die Hauptsache bilden. Das Wohngebäude, durch den Kardinal Barthelemi della Cueva d'Albuquerque begonnen, später durch den Kardinal Hippolyto d'Este fortgesetzt, ist im Aeussern unvollendet geblieben (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Einer der grossen römischen Architekten dieser Zeit, Domenico Fontana aus Como, geb. 1543, stirbt 1607, kam etwa zwanzig Jahre alt nach Rom. Die Villa Negroni oder Montalto, in der Nähe von S. Maria maggiore belegen, wurde von ihm, nach 1570, für Sixtus V als derselbe noch Kardinal war, angefangen. Demselben fehlte zum Weiterbau das Geld, aber

Fontana setzte auf seine Kosten die Arbeiten fort und erwarb sich durch diese Uneigennützigkeit die dauernde Gunst des späteren Papstes. Die Villa zeigt eine einfache Architektur, Façaden mit Eckpilastern, die Fenster mit simplen Gliederungen eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln abgeschlossen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Das Bauwerk ist jetzt grösstentheils zerstört. Die Fontäne mit dem Triton soll von Bernini sein. Die Kapelle del Presepio in S. Maria maggiore um 1585 ebenfalls für den Kardinal Montalto, späteren Papst Sixtus V. erbaut.

Als Sixtus V. Papst geworden war, begann auch die grosse Zeit des Domenico Fontana. Ein Werk, das ihn berühmt machen sollte, war die Aufrichtung des Obelisken vor dem Vatikan. Der Obelisk stammte aus Heliopolis, kam 39 n. Chr. durch Caligula nach Rom und wurde auf der Spina des Neroneschen Cirkus aufgerichtet. Der Gedanke, denselben vor dem Vatikan aufzustellen, war schon unter Nicolaus V. aufgetaucht, aber erst unter Sixtus V. gelang die Ausführung. Es kamen gegen 500 Architekten und Mechaniker nach Rom und machten ihre Vorschläge, jedoch fand das Modell des Domenico Fontana für das Hebezeug den meisten Beifall. Endlich sollten Bartol. Ammanati und Dom. Fontana gemeinschaftlich die Arbeit übernehmen, indess erhielt Fontana auf seine Vorstellungen den Auftrag allein. Der dramatische Verlauf der Aufstellung und das bekannte «Aqua alle funi!» im Moment der Gefahr, ist oft geschildert. Endlich am 10. September 1586 stand der Obelisk. Fontana war nun berühmt und schon 1588 wurde ihm eine zweite ähnliche Arbeit übertragen. Ein zweiter Obelisk, aus Theben stammend, unter Constanz auf der Spina des Cirkus Maximin aufgestellt, später umgestürzt und in drei Stücke zerbrochen, lag dort versunken und wurde, trotz der besonderen Schwierigkeit die Stücke zu verbinden, von Fontana auf dem Platze vor S. Giovanni a Laterano wieder aufgestellt. Endlich wurden noch die Obelisken auf der Piazza del Popolo und vor Santa Maria Maggiore von Fontana errichtet.

Der Bau der St. Petersbasilika war unter Gregor XIII. wenig gefördert. Giac. della Porta hatte die gregorianische Kapelle ausgeführt, aber noch immer war die Kuppel nicht eingewölbt. Sixtus V. ernannte noch Fontana neben della Porta zum Baumeister von St. Peter und beide zusammen gingen endlich an die grosse Arbeit. — Man hat gesagt, dass della Porta den Kontur der Kuppel verändert habe, aber ohne Grund, denn die elliptische Ueberhöhung rührt noch von Michelangelo her. Endlich wurde jetzt zur Wölbung geschritten und 600 Arbeiter vollendeten in 22 Monaten, von 1588 bis 1590, das grandiose Werk. Um die Steine hierzu zu gewinnen liess Sixtus V. die letzten Reste des Septizoniums abbrechen. Die Laterne wurde indess erst

unter Gregor XIV. beendet. Die Dekorationsarbeiten im Innern von St. Peter blieben unter della Porta's Leitung bis zu seinem Tode († 1604); und diese

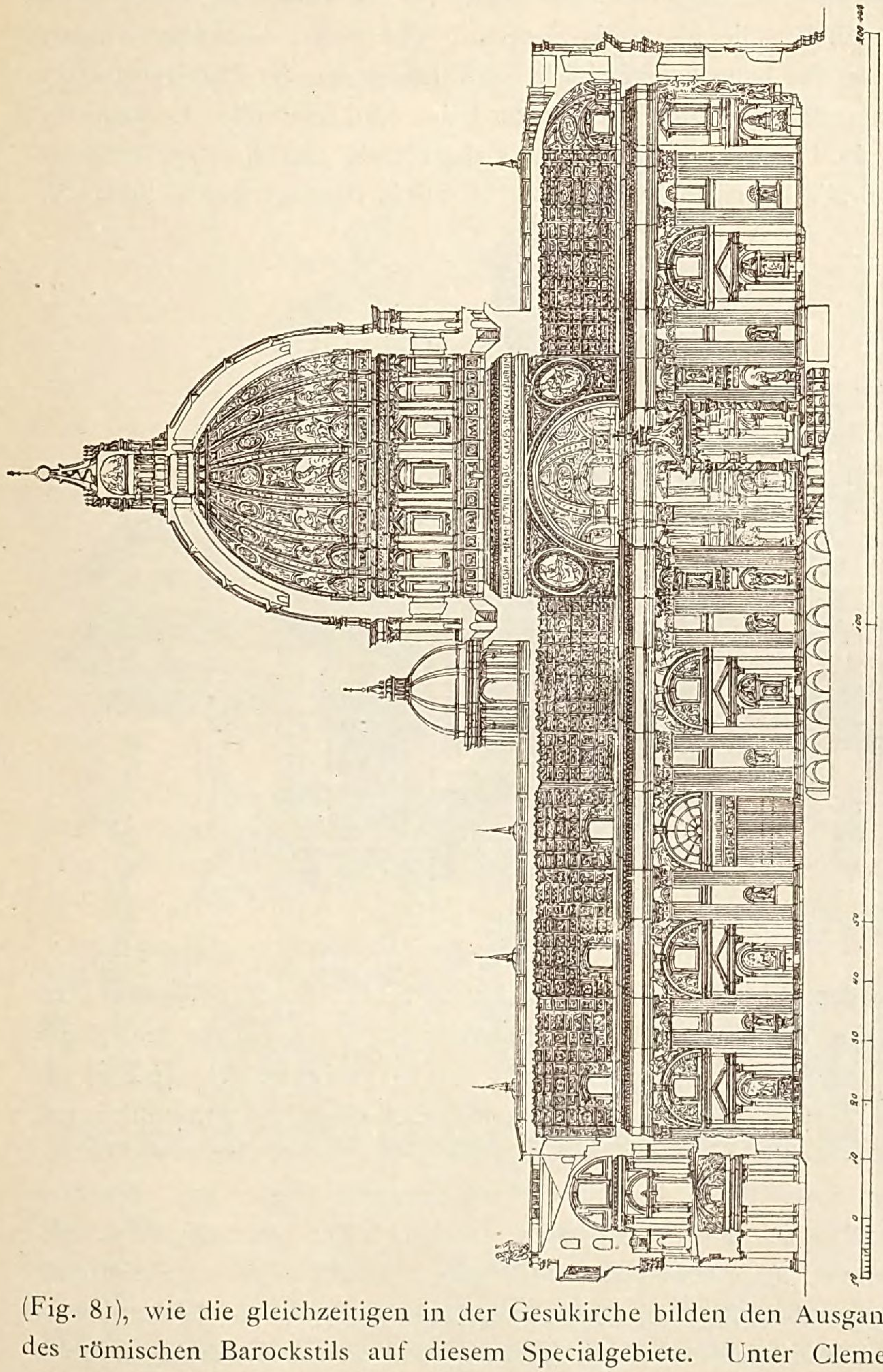

Fig. 81. Längenschnitt von St. Peter.

(Fig. 81), wie die gleichzeitigen in der Gesùkirche bilden den Ausgangspunkt des römischen Barockstils auf diesem Specialgebiete. Unter Clemens VIII. (1592) wurde die Clementinische Kapelle erbaut, der gegenwärtige Hauptaltar errichtet, der schon von Ant. da Sangallo erhöhte Fussboden der Kirche mit

Marmor belegt, das Gewölbe der Kuppel mit Mosaiken, die Decke des Mittel- und Querschiffs mit vergoldeten Stuckaturen geziert. Die Erhöhung des Fussbodens um 16 Palmen veranlasste seiner Zeit die Zerstörung der Tribuna der alten Kirche, die bis dahin innerhalb des neuen Gebäudes erhalten gewesen war und hatte hauptsächlich die Vermauerung der Halbkreisnischen in den Bramante'schen Kuppelpfeilern zur Folge (Qu. Letaroully. Le Vatican.).

Das alte Palais des Lateran war abgebrannt, nur die Kapelle Sancta Sanctorum blieb verschont. Gegen 1587 wurde Fontana durch Sixtus V.

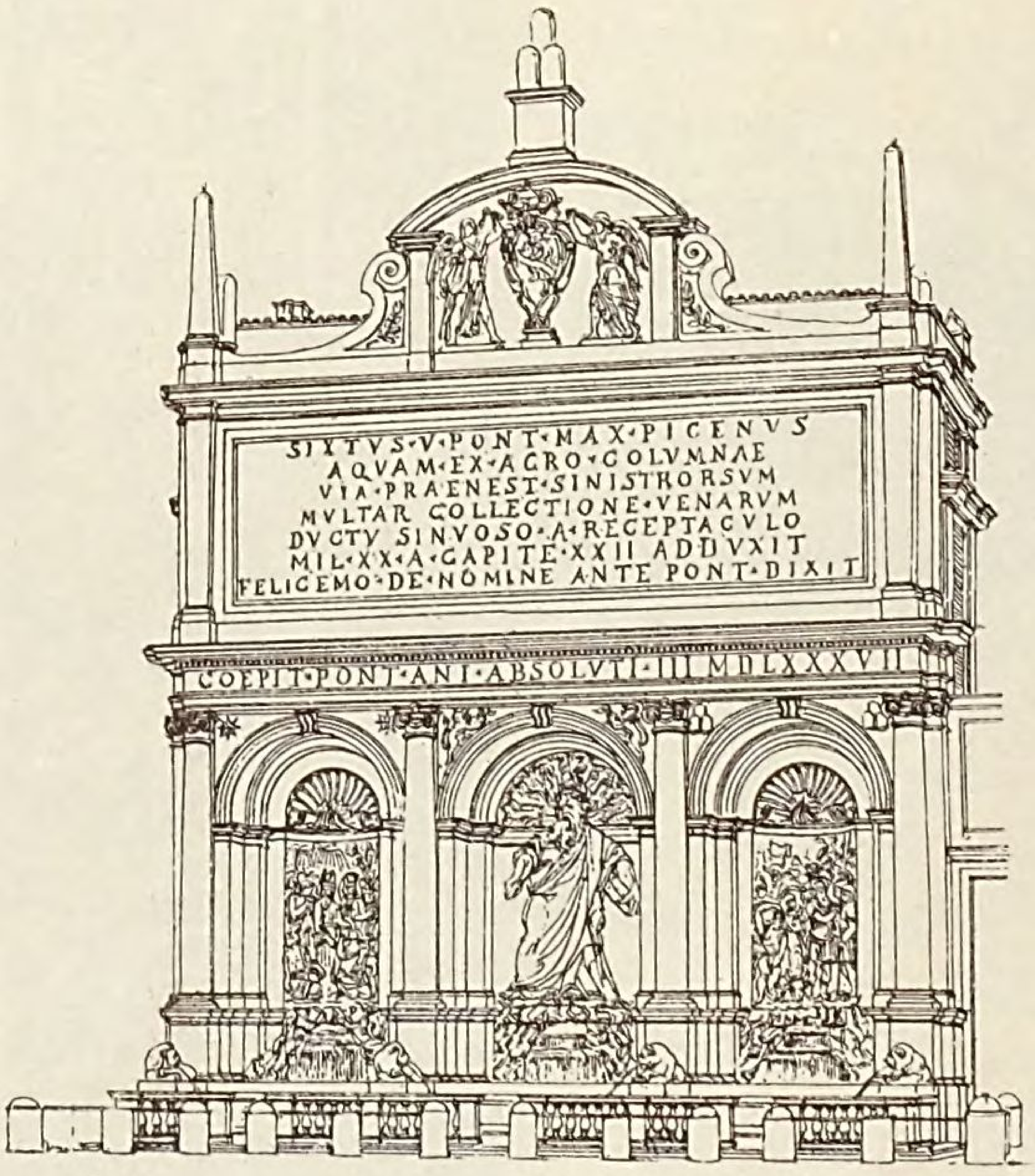

Fig. 82. Fontana Felice in Rom.

beauftragt den Palast wieder zu erbauen und hier die Scala sancta zu plaziren, eine Treppe von 28 weissen Marmorstufen, welche aus dem Hause des Pilatus in Jerusalem gekommen sein sollen (Qu. Letaroully I., pl. 57).

Die Fontäne im Hofe des Klosters S. S. Apostoli ist vermuthlich von Dom. Fontana. Sie zeichnet sich durch schöne Form der Schalen und Unterstützungen, sowie durch das reichlich ausströmende Wasser aus. Der Entwurf ist vortrefflich und der Aufbau sehr malerisch (Qu. Letaroully II., pl. 108). Die Fontana Felice, an Piazza de' Termini, um 1588 sammt dem Aquädukt von Fontana erbaut (Fig. 82). Die Façade der Fontäne ist aus Travertin hergestellt, mit drei Arkaden jonischer Ordnung und einer Attika darüber. In der Mittelnische die Statue des Moses, mit dem Stab die Quelle aus dem Felsen schlagend (Qu. Letaroully II., pl. 231).

Die Loggien an der Seitenfaçade von S. Maria Maggiore sind durch Dom. Fontana erbaut. Der Portikus hat zwei Arkadenreihen übereinander, die untere mit dorischen, die obere mit korinthischen Säulen. Ebenso um

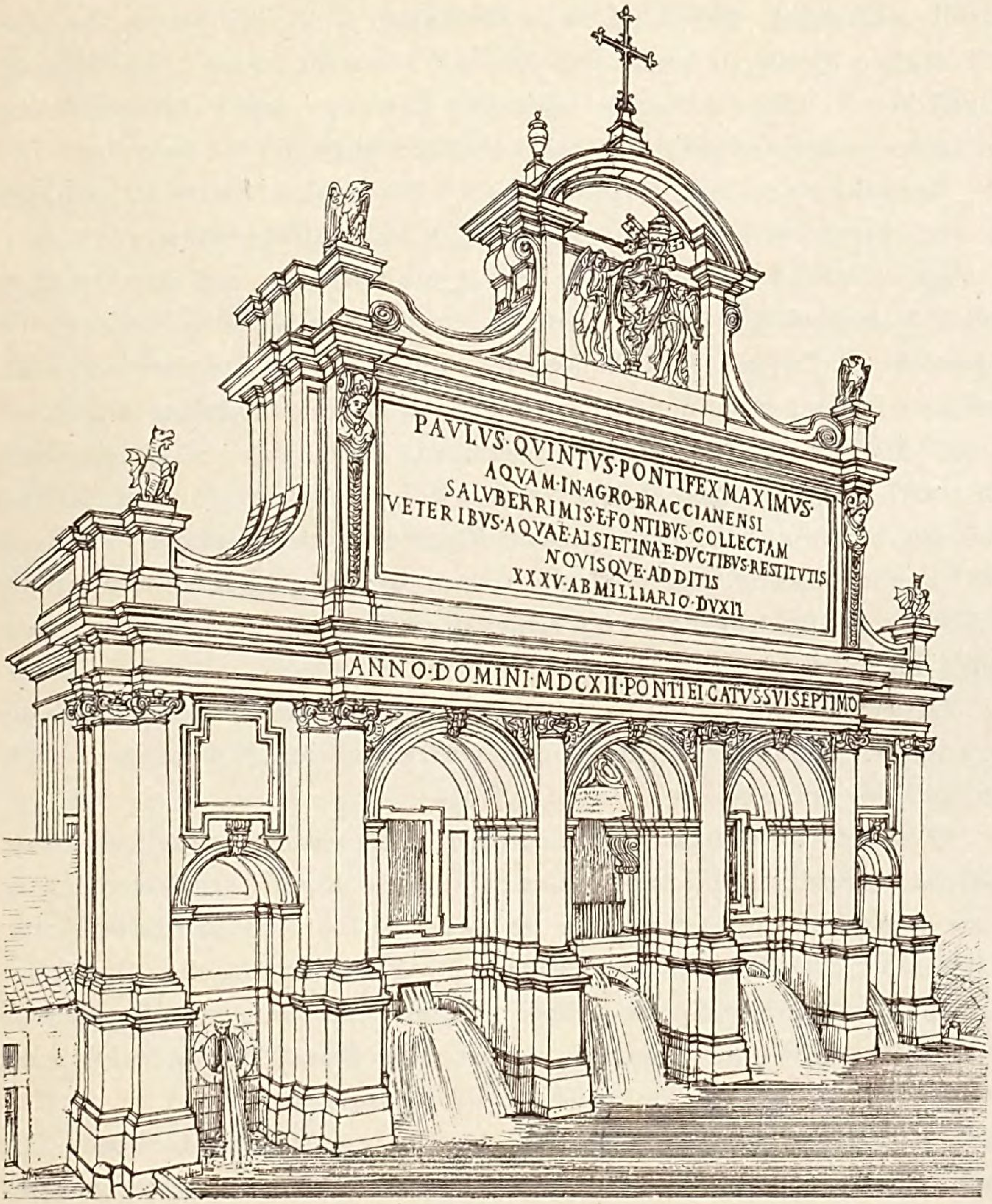

Fig. 83. Fontana Paolina. Rom.

1586 der doppelte Portikus der Façade von S. Giovanni in Laterano (Qu. Letaroully II., pl. 225); ausserdem von Fontana, die Bibliothek des Vatikans, welche das Belvedere Bramante's durchschneidet, der äussere Theil des vatikanischen Palastes gegen den St. Petersplatz hin und ein Theil des Quirinals an Piazza Monte Cavallo und Strada Pia,

Unter Clemens VIII. verlor Dom. Fontana seine Stelle als päpstlicher Architekt und wurde von Graf Miranda, Vicekönig von Neapel, dorthin berufen, um 1592. Er erbaute dort, die Fontana Medina auf dem Platze Castel nuovo, im erzbischöflichen Palaste drei Mausoleen für Karl I., Karl Martell und dessen Gemahlin. Von ihm sind die Hochaltäre in der erzbischöflichen Kirche zu Amalfi und in St. Mathäus zu Salerno. Der Bau des Königlichen Palastes zu Neapel wurde von ihm unter dem Vicekönige Grafen von Lemos unternommen. Domenico Fontana stirbt 1607 in Neapel.

Giovanni Fontana (1540—1614), der Bruder des Domenico, ist bereits bei den Terrassen und Wasseranlagen der Villa Aldobrandini zu Frascati erwähnt. Die Fontana Paolina, am Monte Gianicolo, auf dem höchsten Punkte Roms belegen und eine der wasserreichsten, gespeist aus der alten Wasserleitung Trajan's, liess Paul V. 1612 durch Giovanni Fontana und den Bildhauer Stefano Maderno erbauen (Fig. 83). Die Granitsäulen kamen vom Forum des Nerva. Die Attika ist übermässig hoch, aber die ganze Façade von wahrhaft grossartiger Wirkung. Der Pal. Giustiani, für den Marchese Vincenzo, berühmt durch seine grossen Kunstsammlungen, gegen 1600 durch Giov. Fontana erbaut und durch Borromini vollendet. Das Vestibul ist bemerkenswerth durch seine zwölf schönen grünen Granitsäulen (Qu. Letaroully III., pl. 340).

Ottaviano Mascherino erbaute gegen 1575 unter Gregor XIII. die Façade der Kirche S. Spirito und den Palast des Kommandeurs (Qu. Letaroully III., pl. 256).

Giacomo del Duca, dessen barocker Zusatz an den Mittelfenstern des Konservatorenpalastes und des Museums auf dem Kapitol schon erwähnt ist, führte 1580 die Kuppel der Kirche S. Maria di Loretto an Piazza Trajana in Rom aus. Die Kirche ist früher erbaut, von Ant. da Sangallo. Die Kuppel ist doppelt und in Rom die erste dieser Art, da die Wölbung von St. Peter erst später ausgeführt wurde. Immerhin war aber das Modell Michelangelo's schon vorhanden und wurde auch unzweifelhaft von del Duca benutzt (Qu. Letaroully I., pl. 7). Kirche und Kloster S. Maria in Trivio, gegen 1580, unter Gregor XIII., durch Giac. del Duca an Stelle einer älteren Anlage des Justinian neu erbaut (Qu. Letaroully I., pl. 97). Die Villa Mattei in Rom, neben der Kirche S. Stefano rotondo, von demselben Architekten herrührend, 1581—1586, in sehr korrekten Renaissanceformen (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Fausto Rughesi, aus Monte Pulciano, erbaute nach seinem Entwurfe die Façade der Kirche S. Maria in Vallicella, genannt la Chiesa nuova, in Rom, um 1599. Die Sakristei ist von Paolo Marucelli, aber das Oratorium und das Kloster sind später von Borromini, der erst Einheit in die ganze Anlage

gebracht hat. Die Malereien, die Stuckos und das Marmorpflaster sind sogar erst aus dem 18. Jahrhundert (Qu. Letaroully I., pl. 109).

Flaminio Ponzio, in der Lombardei geboren, setzte den Bau des Pal. Borghese, der 1590 nach den Plänen Martino Lunghi's des Aelteren begonnen war, nach dessen Tode fort. Von Ponzio ist die Verlängerung des linken Flügels (Qu. Letaroully II., pl. 175). Der Pal. Sciarra di Carbognano, gegen 1600 von demselben erbaut, ist bemerkenswerth wegen der Façade. Sie ist einfach und harmonisch und erscheint als Rückkehr zur älteren Schule der Sangallo, Vignola und Palladio; eine Erscheinung, welche in Rom nicht selten ist. Das spätere Portal ist sogar wieder in der Hochrenaissancemanier des Antonio Labacco verziert (Qu. Letaroully II., pl. 143). — Paul V. beauftragte 1611 Ponzio mit dem Bau der Kapelle Paola an der Basilika S. Maria maggiore und zwar ohne Rücksicht auf den Kostenpunkt. Zugleich wurde Ponzio mit dem Bau der hinteren Façade der Basilika beauftragt; aber an der Thür, welche in ein Seitenschiff führt, hörte man auf. Ausserdem ist hier von demselben Architekten, anschliessend an den Portikus der Hauptfaçade, eine Sakristei und ein Winterchor um 1614 erbaut (Qu. Letaroully III., pl. 304). — Der Pal. Rospigliosi, am Monte Quirinale, ist durch die Gruppirung der Baumassen bemerkenswerth. Derselbe wurde 1603 für den Kardinal Scipio Borghese auf einem Theile der Ruinen der Thermen des Constantin von Flam. Ponzio erbaut und wurde später vergrössert (Qu. Letaroully III., pl. 328).

Giovanni Vasanzio aus Flandern, genannt il Fiamingo († 1622), wurde am Pal. Rospigliosi der Nachfolger Ponzio's. Von ihm ist die Villa Borghese bei Rom, zwischen der Porta Pinciana und der Porta del Popolo belegen, für Paul V. erbaut; die Façade nach dem Garten in einem ähnlichen dekorativen Stile, wie die Villa Medici, aber abgesehen von diesem Reliefschmucke in strengen Architekturformen. Die Villa kam 1605 an Scipio Cafarelli, den Kardinal Borghese, und wurde mehrfach vergrössert. Das Einfahrtsportal ist von Onorio Lunghi (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.).

Pietro Paolo Olivieri aus Rom (1551—1599) errichtet unter Clemens VIII. den kostbaren, aber künstlerisch geringen Hauptaltar des heiligen Sakraments im Querschiff von S. Giovanni in Laterano. Die vier Säulen aus Verde antico sollen aus der Zeit des Augustus stammen. Die Kirche S. Andrea della Valle 1591 wird begonnen, für den neapolitanischen Kardinal Gesualdo, durch Olivieri. Das Innere ist durch Carlo Maderna fortgesetzt und die Façade noch später. Die Kapellen sind von verschiedenen Architekten. Die Kuppel ist von Lanfranco gemalt und die berühmten Bilder der Evangelisten in den Pendentifs sind Meisterwerke des Domenichino (Qu. Letaroully III., pl. 278).

Der Pal. Lanzelotti, Via de' Coronari, unter Sixtus V. um 1586 von Francesco da Volterra begonnen, einige Jahre später durch Carlo Maderna beendet. Die Hauptthür durch Domenichino ausgeführt (Qu. Letaroully III., pl. 346).

Die Kirche della Trinita de' Pellegrini, um 1614 von Paolo Maggi erbaut (Qu. Letaroully I., pl. 9). Die Façade ist ziemlich ein Jahrhundert später von Francesco de Sanctis herrührend. Das zugehörige Hospital ist bereits 1548 vom heiligen Philippus von Neri begründet.

Onorio Lunghi, aus Rom (1569—1619), hat gegen 1616 den Pal. Verospi, Via del Corso, ausgeführt. Die Façade ist von einfachem schweren Charakter, der Hof mit antiken Statuen geschmückt. Im Innern eine kleine Gallerie mit Fresken, der Plafond von Albani, die Planeten und die Stunden in allegorischen Figuren darstellend (Qu. Letaroully I., pl. 16). Später hat der Bau durch Alessandro Specchi einige Abänderungen erlitten. — Die Kirche S. Carlo, Via del Corso, zu Ehren des heiligen Carl Borromäus nach den Zeichnungen des Onorio Lunghi 1612 errichtet. Der Plan ist sehr gut, vollkommen regelmässig und das Innere von grandioser Wirkung (Qu. Letaroully II, pl. 222). Martino Lunghi, der Sohn, und noch später Pietro da Cortona setzen die Arbeiten fort.

Girolamo Rainaldi, aus Rom (1570—1655), baut 1623 das Professhaus der Jesuiten und die Wohnung des Ordensgenerals bei der Kirche del Gesù in Rom für den Kardinal Odoardo Farnese (Qu. Letaroully I., pl. 41 und II., pl. 198), und ist ausserdem mit der Vollendung der Bauten des Kapitols beauftragt. Von ihm, 1612 die Volieren der Villa Farnesina auf dem Monte Palatino. Der Unterbau derselben ist mit Sgraffitomalereien von mittelmässigem Werthe dekorirt (Qu. Letaroully III., pl. 264). Das Casino der Villa Taverna oder Borghese bei Rom, in der Nähe Frascati's, für den Kardinal Scipione Borghese von Girolamo Rainaldi erbaut. Im Erdgeschoss derbe Rustika, die oberen Geschosse in Ziegelmauerwerk. Die Flügelbauten lösen sich im zweiten Stock ab und ergeben einen malerischen Aufbau, sonst ist die Architektur des Aeusseren ganz einfach (Qu. Percier et Fontaine, Choix etc.). Von ihm ist noch in Rom der Pal. Pamphili auf der Piazza Navona und in Bologna das Jesuiten-Kollegium von S. Lucia errichtet.

Rosato Rosati, aus Macerata, führt 1612 die Kirche S. Carlo à Catinari in Rom aus. Die Kuppel ist eine der höchsten Roms. Die Pendentifs mit den Allegorien der vier Kardinaltugenden von Domenichino geschmückt (Qu. Letaroully III., pl. 350).

Die Façade der genannten Kirche ist von Giov. Batt. Soria aus Rom (1581—1651). Ebenfalls von Soria, um 1623 die Kirche S. Grisogno in Rom, für den Kardinal Scipio Borghese; Soria baute die Façade und den Portikus,

letzteren mit vier dorischen Säulen von rothem Granit (Qu. Letaroully III., pl. 350). Das Atrium und die Façade der Kirche S. Gregorio Magno auf Monte Celio im Jahre 1633 durch Soria errichtet (Qu. Letaroully II., pl. 163).

Die Zahl der römischen Architekten dieser Zeit mag hier mit Carlo

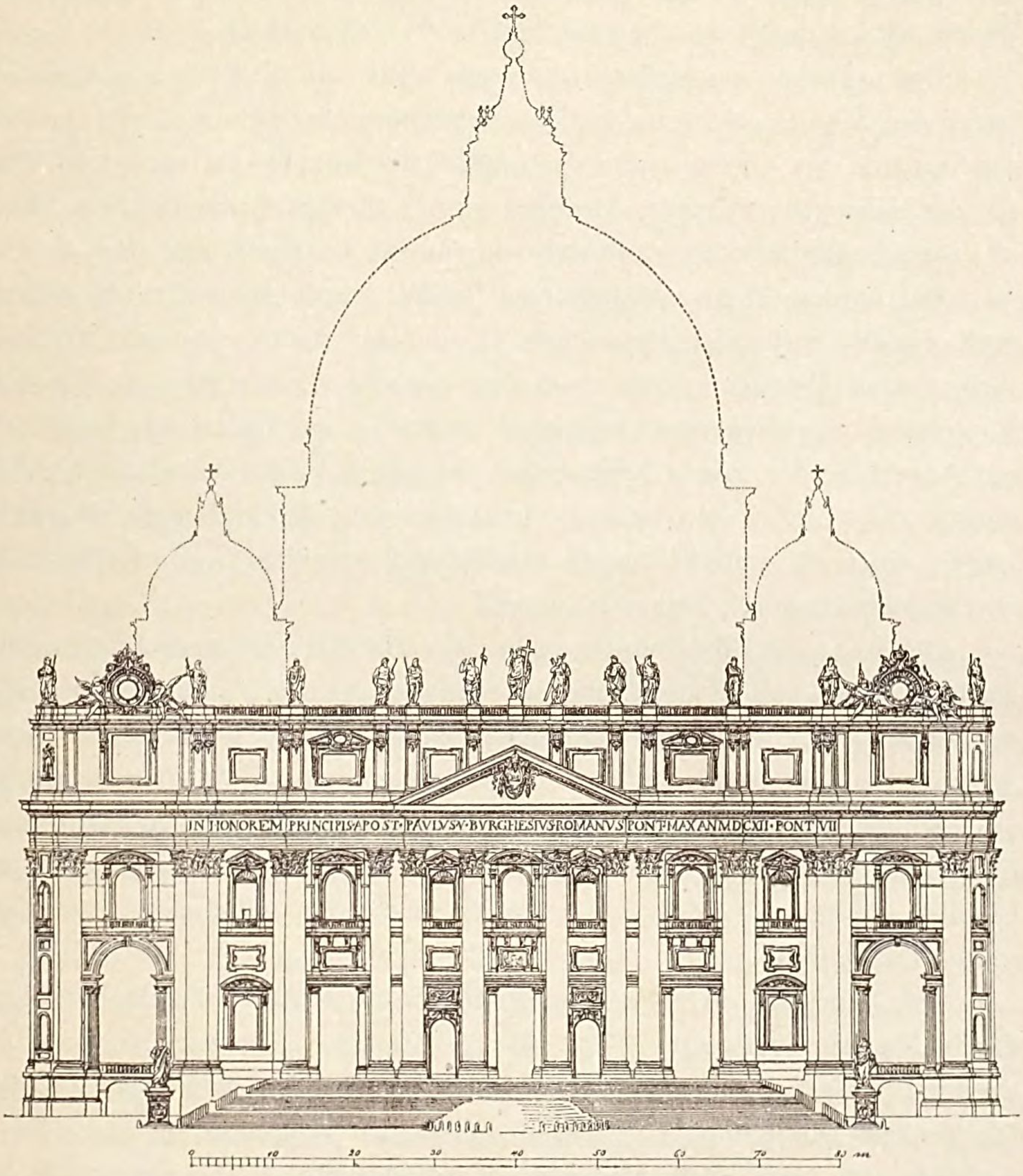

Fig. 84. Westfront von St. Peter.

Maderna, geboren zu Bissano in der Lombardei 1556, stirbt 1629, abgeschlossen werden. Domenico Fontana war sein Oheim und Maderna arbeitete zuerst als Stuckator, weshalb man ihm später eine übermässige Vorliebe für die Stuckdekoration zugeschrieben hat. Sein Hauptwerk ist die Verlängerung der St. Peterskirche in Rom. Die Kirche Michelangelo's war nach dem Tode des della Porta (1604) bis auf die Vorhalle und die Façade fertig und

man hatte sich bis dahin in der Hauptsache ganz an die Pläne Michelangelo's gehalten. Jetzt erst wich man auf Befehl Paul V. davon ab, indem man das griechische Kreuz zu Gunsten eines Langhausbaues aufgab. Es war dies ein Sieg der christlichen Tradition über die künstlerische Ueberzeugung. Man hatte auch geltend gemacht, dass das ganze Areal der alten Basilika als geweihter Boden wieder durch den Neubau bedeckt werden müsste.

Der um 1605 von Maderna entworfene Plan für St. Peter zeigte nun das lateinische Kreuz, aber durch die Ausführung der drei hinzugekommenen Traveen und der Vorhalle ging der Anblick der Kuppel von vorn, mindestens aus der Nähe, ganz verloren. Maderna konnte allerdings nun die neue Façade in grösserer Breite anlegen, ohne Rücksicht auf die Kreuzarme (Fig. 84).

Der vordere Theil der alten Petersbasilika wurde jetzt erst niedergerissen; auch die schöne Loggia Alexander's VI. und der daran stossende Theil des vatikanischen Palastes musste abgebrochen werden. Im Jahre 1612 wurde die Vorderseite des Neubaues vollendet und 1614 das ganze Kirchengebäude mit Ausnahme der beiden Nebenhallen des Vestibuls, auf denen die Glockenthürme aufgeführt werden sollten. Im Jahre 1626, also nach mehr als hundert Jahren einer oft unterbrochenen Bauführung, erfolgte die Einweihung der St. Peterskirche durch Papst Urban VIII.

Die Vorhalle Maderna's giebt zwar eine Dekorationsarchitektur, aber das Innere derselben ist doch eine der schönsten Raumschöpfungen der modernen Architektur. Im Innern der Kirche machte Maderna das Mittelschiff möglichst weit und die Nebenschiffe wurden deswegen unbeträchtlich und erhielten ovale Kuppeln, an welche sich die Kapellen nur als flache Nischen anschliessen. Für die Gesammtwirkung sind die Nebenschiffe verloren, wegen der den Einblick störenden, beträchtlichen Pfeilerbreiten des Mittelschiffs (Qu. Letaroully, Le Vatican).

Pal. Lancelotti in Rom, von Francesco da Volterra begonnen, wurde durch Maderna vollendet. Pal. Mattei di Giove, gegen 1602, für den Kardinal Asdrubal Mattei erbaut, auf den Ruinen des flaminischen Cirkus. Der Besitzer wollte eine Art Museum aus seiner Wohnung machen. Es ist vielleicht das beste Werk Maderna's (Qu. Letaroully I., pl. 107 und II., pl. 165 und 166). Die Aufrichtung einer aus den Ruinen der Basilika des Constantin stammenden Säule auf dem Platze von S. Maria Maggiore um 1614. — Zum Pal. Barberini, an der nördlichen Spitze des Quirinalischen Hügels belegen, einem der bedeutendsten Roms, gab Maderna den Plan, aber er war schon alt, denn dies geschah 1624 und Maderna starb 1629. Sein Verwandter und Schüler Borromini mochte ihn von Anfang an unterstützt haben (Qu. Letaroully II., pl. 181). Der Weiterbau dieses Palastes durch Borromini und Bernini

gab dann Veranlassung zu der zwischen beiden Männern aufkommenden tödtlichen Feindschaft — Ausserdem ist Maderna noch an einer Anzahl von römischen Bauten betheiligt; durch ihn erfolgte die Vollendung der Kirche dei' Incurabili; dieselbe ist von Volterra begonnen, aber Chor, Hochaltar und Façade sind von Maderna; an der Kirche S. Giov. dei' Fiorentini ist Chor und Kuppel von ihm; dann das Portal der Kirche S. Susanna bei den Bädern des Diocletian. Die Façade hat wieder die typisch werdende Coulissenarchitektur mit zwei übereinandergestellten Säulenordnungen, die untere korinthisch, die obere komposit und mit einem Giebel abgeschlossen. Am Pal. Aldobrandini war Maderna ebenfalls betheiligt. Die Vollendung des Pal. pontifico auf dem Quirinal und der Neubau der Kirche della Vittoria bei den Bädern des Diocletian von ihm; aber das Portal der letzteren von Soria. Nach seinem Plane sind der Chor, der runde Theil und die Kuppel von S. Andrea della Valle, welche von Oliveri begonnen war.

In Florenz findet der Barockstil keine solche Verbreitung wie in Rom, besonders nicht in den Palastbauten, wahrscheinlich aber nur, weil in dieser Zeit hier weniger gebaut wurde; sonst ist der in der Architektur herrschende Geist derselbe wie in Rom. Man dachte sogar daran, den Dom mit einer Barockfaçade zu vollenden. Der Grossherzog Francesco I. war für den Plan gewonnen und 1588 wurde die halbvollendete Façade Giotto's abgebrochen und alles zerschlagen, nur die Statuen wurden gerettet. Buontalenti und Dosi reichten die neuen Entwürfe ein, darüber starb der Grossherzog und seine Nachfolger Ferdinando I. und Cosimo II. waren nur zu sehr von politischen Bedrängnissen in Anspruch genommen, sonst wäre ohne Zweifel die allgemein gebilligte Ausführung erfolgt. Die Idee wurde indess in einer späteren Zeit wieder aufgenommen.

Federigo Zucchero, der berühmte Maler, baute sich in der Via del Mandorlo in Florenz sein Atelier in vollem Barockstil, um 1579. Man hat den Stil des Baues mit dem früheren Aufenthalte Zucchero's in England in Verbindung bringen wollen, aber ohne jeden Anhalt, denn in England gab es um diese Zeit nichts Aehnliches. Es ist ein hohes und schmales Gebäude, unten statt der Rustika mit gemeisselten Felsflächen und Relieftrophäen, eingefasst von regelrechten glatten Quadrungen. Im oberen Geschosse wechseln Backstein und Haustein in wüster Zusammenstellung, welcher Umstand eher auf Verwerthung holländischer Reiseeindrücke des phantasievollen Malers schliessen liesse.

Matteo Nigetti († 1649) in Florenz, erbaut die barocke Façade von Ognisanti; dann 1604—1648 zusammen mit Don Giovanni Medici die Capella Medicea bei S. Lorenzo. Diese ist schlechter als der vorige Bau, aber möglicherweise überwog dabei sein Mitarbeiter, der Prinz.

In Bologna, das prachtvolle Kircheninterieur von S. Pietro, durch Pater Magenta nach 1600 ausgeführt und von demselben Meister S. Salvatore daselbst.

Giambatt. Aleotti zu Parma baut 1618 dort das Teatro Farnese, die zwei oberen Logenreihen nach dem Vorbilde der Basilika des Palladio. — In Modena der Hof des Pal. Ducale von Bart. Avanzini um 1634. Es ist einer der schönsten Höfe Italiens, ebenfalls nach dem Motive der Basilika des Palladio, dagegen ist die Façade original, aber kläglich.

Vincenzo Scamozzi, geboren 1552 in Vicenza, gestorben 1616 in Venedig, ist ein Nachfolger Palladio's. Sein Vater Domenico war Architekt in Vicenza, aber er selbst kam früh, erst 17 Jahre alt, nach Venedig. Bald darauf ging er nach Rom und Neapel, um die Antiken zu studiren; unterdess wurde in Vicenza der Pal. Trissini nach seinen Zeichnungen gebaut. Im Jahre 1580 kam Scamozzi wieder hierher zurück, ging dann nach Venedig und errichtete zunächst das Mausoleum des Dogen Nicola da Ponte in der Kirche della Carità. Die Einrichtung des Museums für antike Statuen in der alten Bibliothek S. Marco war seine nächste Arbeit.

Sein Hauptwerk in Venedig ist das Gebäude der Procuratie nuove. Vierzehn Jahre nach dem Tode des Sansovino, im Jahre 1584, beschloss der Senat von Venedig, die Arbeiten an der unvollendeten Biblioteca fortzusetzen; es waren bis dahin nur vierzehn Arkaden vollendet. Scamozzi wurde als Architekt gewählt, und entwarf in der Folge ein grösseres Projekt zur Vollendung des Markusplatzes, die neuen Prokuratien, welche die Wohnungen für acht Prokuratoren enthalten sollten. Das Ganze erhielt eine Façadenlänge von mehr als 135 Meter und wurde drei Stockwerke hoch. Die beiden unteren Geschosse schlossen sich genau an den Bau Sansovino's an, aber das dritte Stockwerk gehörte Scamozzi allein. Dasselbe ist von korinthischer Ordnung und hat zwischen den Säulen Fenster mit graden oder runden Giebeln geschlossen. Nur die dreizehn ersten Arkaden wurden unter Aufsicht des Scamozzi ausgeführt, die übrigen von Bernardino, Marco della Carità und Balthasar Longhena (Qu. Gailhabaud, Heft 65).

Nach dem Tode Palladio's vollendete Scamozzi dessen olympisches Theater in Vicenza. Im Jahre 1585 gelangte Scamozzi in Begleitung des venetianischen Gesandten nochmals nach Rom, studirte den Stil Michelangelo's und konnte von da ab als ein Nachfolger desselben gelten. Aus dieser späteren Zeit rühren von ihm eine Anzahl Palastbauten her: Pal. Pietro Duodo zu Venedig, bei Santa Maria Giubanica, Pal. Roberto Strozzi zu Florenz, Pal. Ravaschieri zu Genua, Pal. Contarini zu Bergamo, einer seiner besten. Scamozzi unternahm als Mitglied einer venetianischen Gesandtschaft eine grosse Reise nach Deutsch-

land und Polen und sammelte Material für sein grosses Werk «Idea dell' architettura universale», welches aber zum grossen Theile Manuskript geblieben ist. Es erschienen davon 1625, erst nach seinem Tode, zwei Bände; indess ist nur das sechste Buch von den Säulenordnungen von Wichtigkeit geworden und später von d'Aviler herausgegeben. An Bauten sind noch von ihm in Venedig: Pal. Corner zu Murano, Pal. Barbarigo bei S. Trovaso, Pal. Grimani bei S. Ermagora, ein Flügel des Pal. Vendramin, Pal. Contarini mit besonders gelungenem Unterbau, das Hospital von S. Lazzaro, ohne künstlerisches Interesse. Die einschiffige Kirche dei Tolentini, in lateinischer Kreuzform, Façade und Inneres derselben erst nach seinem Tode ausgeführt. Aus seiner letzten Zeit stammt noch ein Entwurf für den Dom zu Salzburg.

Antonio da Ponte, 1512 in Venedig geboren, stirbt 1597, ist mehr Ingenieur als Architekt. Er ist ein Schüler des Scarpagnino und wird 1558 Proto für die öffentlichen Gebäude des Rialto und alle Salinen des Staats. Da Ponte stellte den Dogenpalast in den alten Formen wieder her und hat das grosse Verdienst durch seine geschickte Restauration der Nachwelt dies wunderbare Bauwerk ohne spätere Zusätze überliefert zu haben. Die Rialtobrücke ist von ihm 1589 nach den Plänen Scamozzi's begonnen, aber Konstruktion und Ausführung gehört ihm allein. Von Ant. da Ponte sind die Gefängnisse gegenüber dem Pal. Ducale selbstständig entworfen und um 1589 begonnen. Die Architektur der Seitenfaçaden ist charakteristisch für ein Staatsgefängniss, dagegen die Hauptfaçade nach der Riva vielleicht zu reich und zu elegant für die ernste Bestimmung.

Alessandro Vittoria, geboren 1525 zu Trient, stirbt 1608 in Venedig, war hauptsächlich als Bildhauer ein Schüler des Jacopo Sansovino, aber als Architekt ein entschiedener Nachahmer des Michelangelo. Zuerst von Sansovino in Venedig mit dekorativen Stuckarbeiten beschäftigt, ging er darauf nach Vicenza, kehrte 1553 nach Venedig zurück und blieb nun dem Sansovino zur Seite. Von ihm, die Capella del Rosario an S. Giovanni e Paolo, eine prächtige Arbeit, dann die Scuola di S. Girolamo, gegenwärtig Ateneo veneto und Pal. Balbi am Canal Grande. Dekorative Arbeiten von ihm sind: einer der Bronzebrunnen im Hofe des Dogenpalastes, ferner einige Kandelaber in den Kirchen S. Stefano, alla Salute und S. Mano.

Die Kirche S. Pietro in Castello zu Venedig, um 1596 von Smeraldi begonnen, soll nach einem Entwurfe Palladio's erbaut sein.

Francesco Contini beginnt die Kirche del' arcangelo Raffaele um 1618 im Barockstile und baut 1649 die Kirche Madonna del Pianto.

Der Lombarde Bartolomeo Bianco führt den Barockstil in den genuesischen Palastbau ein; doch ist der Unterschied gegen die Werke des

Alessi nicht einschneidend, wie ja auch im römischen Palastbau die alte Tradition der Hauptsache nach bewahrt blieb. Pal. della Università (Strada Balbi) ist von Bianco auf Kosten der Familie Balbi als Jesuitenkollegium begonnen und mit grosser Pracht ausgestattet. Säulen, Gebälke, Einfassungen der Oeffnungen, sowie die Treppen sind aus weissem Marmor. Der Hof ist von überraschender Schönheit, ebenso das vorangehende Vestibul und die

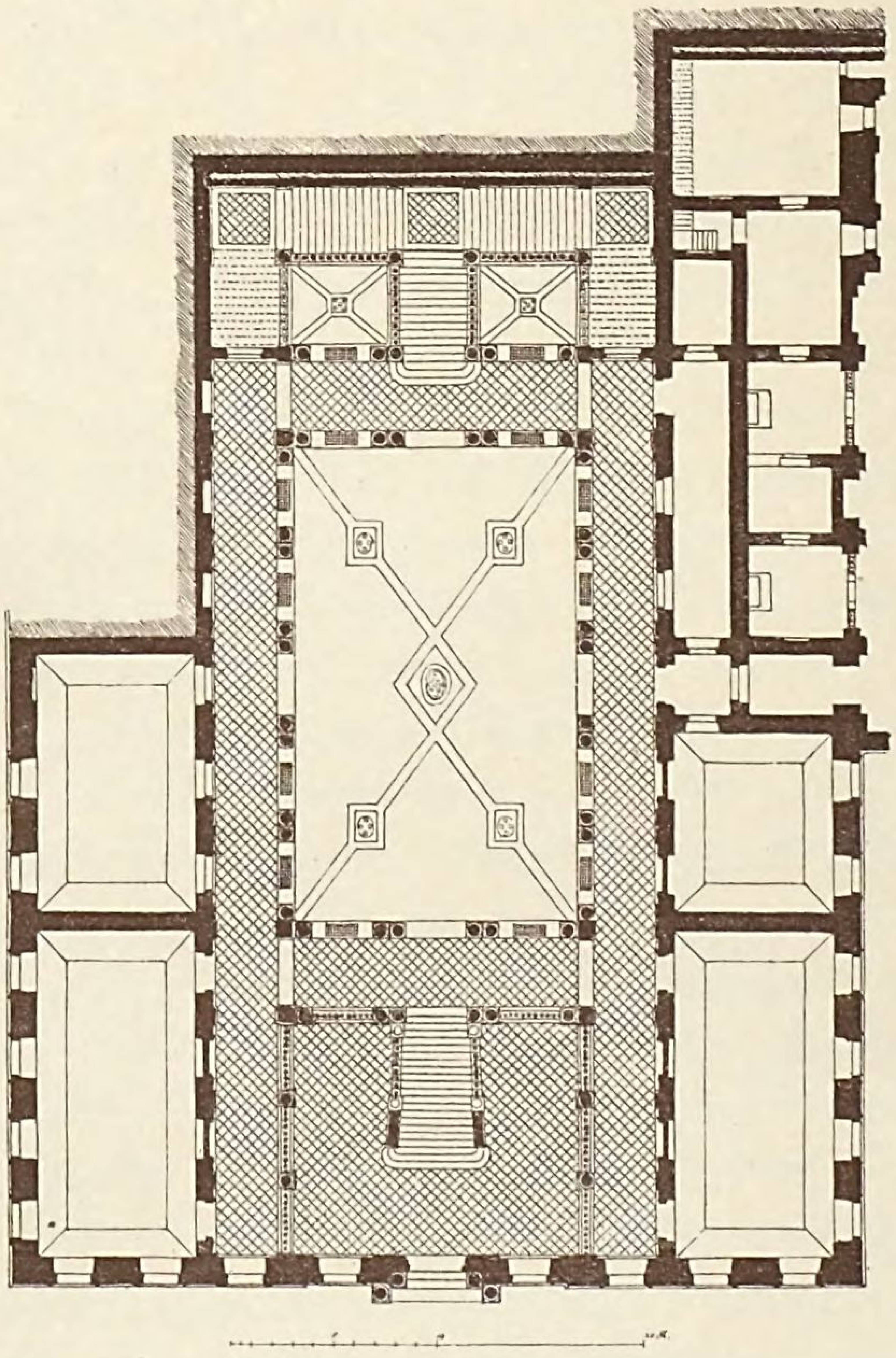

Fig. 85. Universität zu Genua. Grundriss des Erdgeschosses (n. Gauthier).

berühmte an den Hof sich anschliessende Treppe (Fig. 85). Durch die Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle der Hofarkaden ein leichteres und zugleich reicheres Ansehen. Die Doppeltreppe hinter dem Hofe scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Die rundbogigen Arkaden des Hofes auf gekuppelten dorischen Säulen wiederholen sich in zwei Etagen und schliessen oben mit einer Balustrade und Terrasse ab. Das dritte Geschoss der Flügelbauten tritt um die Arkadentiefe zurück und macht den Hof nach oben freier (Fig. 86). Die Façade ist in einem kräftigen Barock gehalten, mit vorspringenden Quaderschichten an den Ecken, die Fenster des Erdgeschosses ebenfalls

durch Quaderschichten begleitet, das Portal durch rustizirte Doppelsäulen eingefasst und mit runden Giebeln und grosser Wappenskulptur bekrönt. In den beiden oberen Geschossen sind nur die Fenster eingefasst und abwechselnd mit runden und geraden Giebeln bekrönt (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Pal. Philippo Durazzo (Strada Balbi), ebenfalls von Bianco, später durch Tagliafico vergrössert, von dem auch die sehr schöne Treppe in weissem Marmor herrührt. Der Palast, sonst einfach, ist von grossen Verhältnissen und wirkt durchaus monumental. Vestibul und Hof bilden eine schöne Perspektive, nur das Verstecktliegen der Treppe ist zu bedauern. Die äusserst

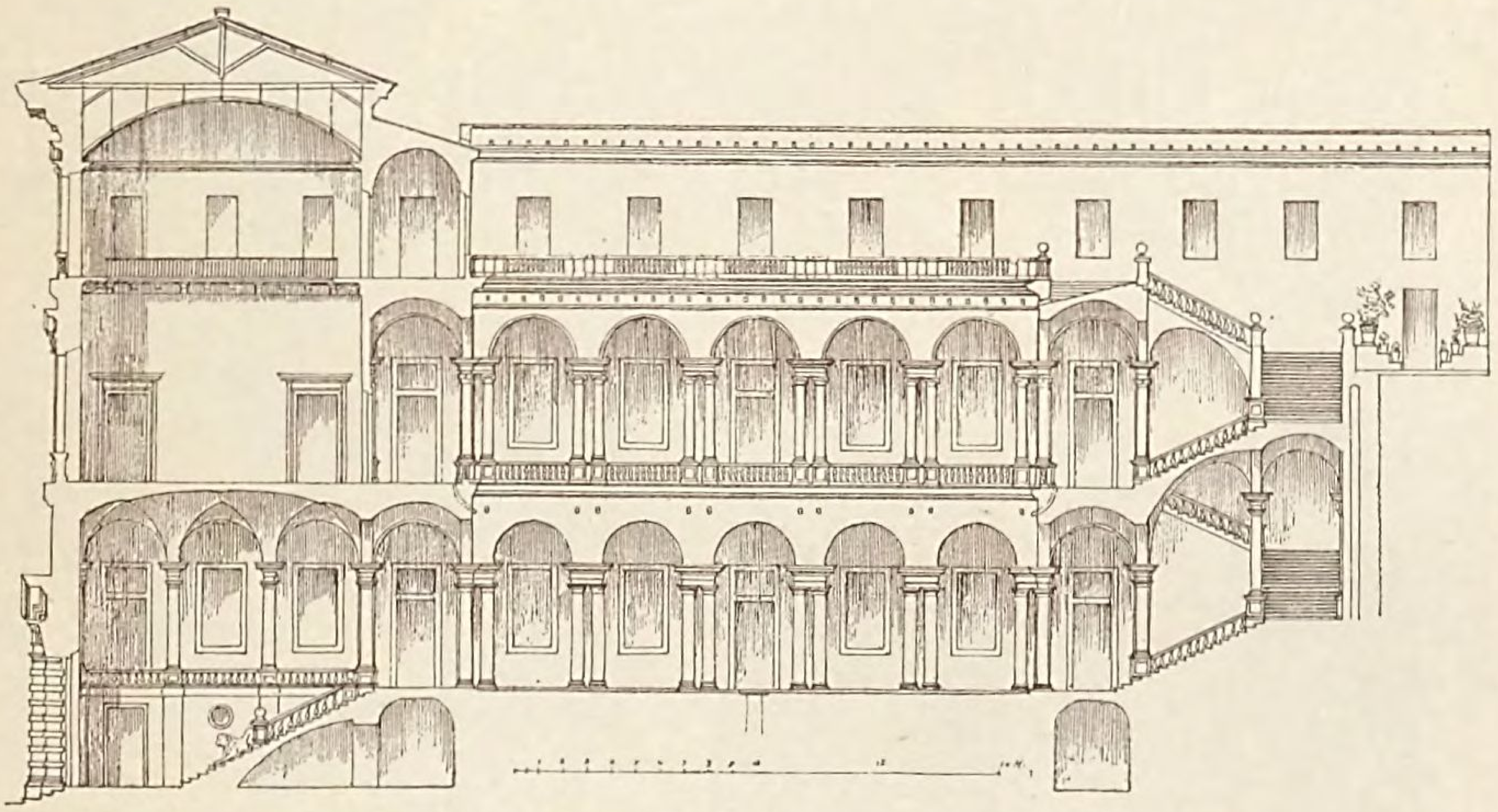

Fig. 86. Universität zu Genua. Längenschnitt (n. Gauthier).

einfache Façade hat einen breiten Mittelbau mit beiderseits anschliessenden offenen Logen. Das Hauptgesims mit den hohen Konsolen ist im strengen Barockstile gebildet. Die Treppe, mit der schön berechneten Perspektive auf eine im ersten Stock angebrachte Exedra, von vornehmster Wirkung (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Eine der kleineren genuesischen Anlagen ist Pal. Balbi (Strada nuova), aber von geschickter Plandisposition, von demselben Architekten herrührend. Die Treppenanlage in originell genuesischer Art führt mit ihrem Hauptlaufe mitten über einen Hof und giebt wieder eine malerische Perspektive. Die Façade bildet im oberen Theile zwei Eckpavillons, welche durch eine niedriger bleibende Terrasse verbunden sind, über dem Mittelbau im ersten Stock ist ein grosser Balkon angebracht. Die Architektur der Façade ist ganz schlicht, im Mittelbau sind dorische Halbsäulen, darüber jonische Pilaster, welche Arkaden einschliessen, sonst ist nur eine mässige Fensterarchitektur verwendet.

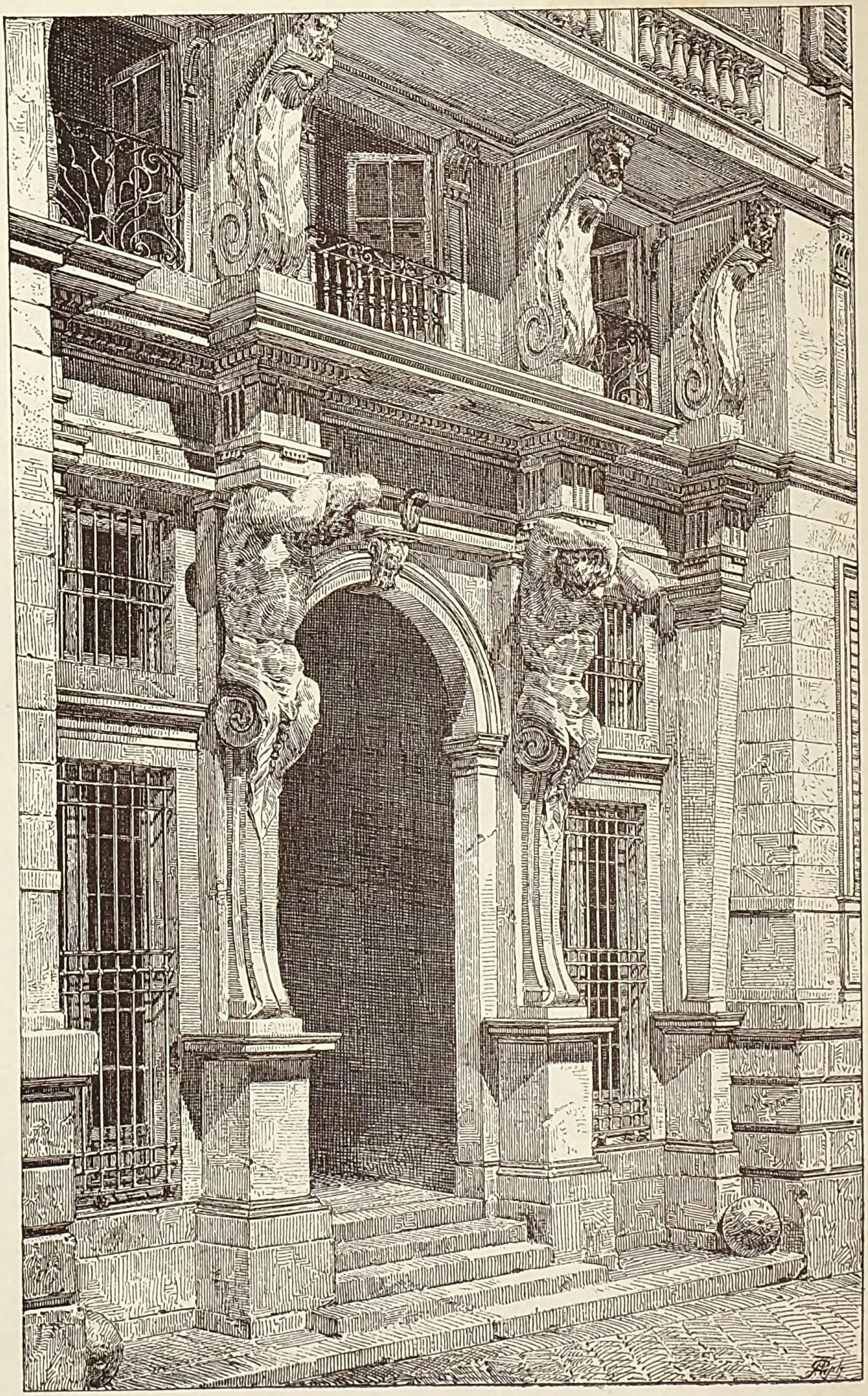

Fig. 87 Portal vom Pal. Brignola in Genua.

Der Barockstil äussert sich in den Bekrönungen des Erdgeschosses und in den hohen Konsolen des Hauptgesimses (Qu. Gauthier, les plus beaux etc.).

Der Architekt des Pal. Brignola (Strada novissima) ist unbekannt. Der Bau ähnelt in der Anlage der Università, wieder mit einem schönen aber einfacheren Säulenhofe. Die Säulen sind hier nicht gekuppelt und die Bögen setzen direkt auf dem Abakus der Säulen auf. Säulen, Einfassungen, Balustraden etc. sind von weissem Marmor. Fig. 87 giebt die Portalansicht (Qu. Gauthier etc.).

Pal. Balbi Piovera (Strada Balbi) wieder von Bianco erbaut. Das Bemerkenswerthe ist hier wieder die Betonung der Vestibulaxe, das Hinleiten des Blicks auf eine im Hintergrunde des Gartens angebrachte reiche Grottenanlage. Ebenso ist der kleine Säulenhof von vortrefflicher malerischer Wirkung.

b) Skulptur.

Die Bildhauerkunst, der sonst immer die Führerrolle zugefallen war, bleibt in dieser Zeit sichtlich hinter der Malerei zurück, sie hat noch keinen neuen Stil gefunden, zehrt von der Nachahmung Michelangelo's und verbraucht daneben den von Andrea Sansovino ins Leben gerufenen anmuthigen Stil. Die Malerei wird entschieden zum herrschenden Kunstzweige, ihr wenden sich die besten Talente zu; vermuthlich deshalb, weil sie am geeignetsten ist, das Ideal dieser Zeit auszusprechen. Der Reliefstil war schon seit dem 15. Jahrhundert ein malerischer geworden. Die Freiskulptur wurde jetzt von demselben Geiste beeinflusst, wenn auch die vollständige Aufnahme des malerischen Prinzips erst der Zeit nach 1630 vorbehalten blieb. In der ersten Barockperiode, um die es sich hier handelt, beherrscht nur zum Theil die Manier der römischen Malerschule, die Formengebung der Skulptur; denn einzelne Bessere sind immer wieder zu einem reinen plastischen Stile durchgedrungen, wenn sie es auch nicht mehr zu einem zweifelfrei überzeugenden Ausdrucke bringen.

Zu diesen Bessern gehört vor allen der grosse Giovanni da Bologna; wenn derselbe der Zeit seines Wirkens nach grösstentheils in den vorigen Abschnitt gehört, so unterscheidet er sich doch in der Idee wesentlich von den früheren Nachahmern Michelangelo's durch geistige Freiheit, unablässiges Streben nach Formenschönheit und durch die eigene Erfindung eines neuen dekorativen Genres in der Skulptur, eines mitunter humoristischen Fratzenstils. Besonders wichtig wird Giovanni durch die weitverbreitete Nachfolge, welche seine Schule in den nordischen Ländern findet.

Giovanni, genannt da Bologna (1524—1608), ist von Geburt Flamänder, arbeitet aber meist in Florenz und gehört mit Recht in die italienische Schule. Die Gesammtumrisse seiner Schöpfungen, besonders seiner Gruppen, sind von grosser Schönheit und verrathen ein tiefes Gefühl für das Grossartige der Gesammtwirkung, ohne unwahrscheinlich zu werden, trotz der mitunter gewagten Stellungen. Giovanni hat eine eigene Art, die Gruppen nach unten zusammenzuziehen und dadurch den Eindruck des Kühnen hervorzubringen. — Sein Brunnen auf dem grossen Platze von Bologna (1564) zeigt alle diese Eigenschaften, auch in der effektvollen Bildung des Neptun (Fig. 88). Dabei sind die Putten und Delphine ausgezeichnet in der Bewegung und das Ornament zeigt den vollendeten Dekorator. — Eine seiner schönsten Arbeiten ist die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei grossen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im Garten Boboli zu Florenz. Es ist eine Prachtdekoration ersten Ranges; die Hauptfigur scheint leicht zu schweben, was durch das Einziehen der Beine der Flussgötter an den schlanken Pfeiler inmitten der Schale bewirkt wird. — Die berühmte Gruppe des Raubes der Sabinerinnen, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, zeigt ebenfalls die kühne Emporgipfelung auf feiner, mehrmals eingezogener Unterpartie, dagegen sind die Einzelbildungen sehr willkürlich (Fig. 89). — Die Herkules- und Nessusgruppe, ebenda, ist zwar ebenfalls von gutem Aufbau und dramatischem Leben, aber gleichgültiger in den Formen. — Die berühmte allegorische Gruppe «virtù e vizio» im grossen Saale des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelo's «Sieg»; aber es zeigt sich hier, dass die physische That nicht im Stande ist einen abstrakten Gedanken zum Ausdruck bringen; es ist immer eine Erklärung nöthig. — In der allegorischen Gattung ist noch von ihm, die Kolossalstatue des «Apenin» im Pratolino und der «Ueberfluss» auf der höchsten Terrasse des Boboli-Gartens. Der Letztere nur von ihm begonnen.

Sechs kleinere Bronzestatuen von Göttern und Göttinnen in den Uffizien sind nur Bewegungsmotive. Dagegen ist der in der Luft springende Mercur eine ganz vortreffliche Arbeit; zugleich das beste Werk Giovanni's, welches von allen Bronzen des 16. Jahrhunderts der Antike am nächsten kommt. — Von kirchlichen Statuen sind die am Altar im Dome zu Lucca sein gelungensten, weniger gut ist der bronzene Lucas an Orsanmichele. Die Aufgabe der historischen Reiterstatue wurde von Giovanni unter allen Bildhauern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts am vorzüglichsten gelöst. Sein Cosimo I. auf der Piazza del Granduca in Florenz ist musterhaft leicht und edel gebildet, wenn auch das Pferd weniger gut ist. Eins seiner letzten Werke, die Reiterstatue Ferdinand's I. auf Piazza dell' Annunziata, ist weit geringer.

Die nach seinen Entwürfen von Francavilla ausgeführten Reiter-

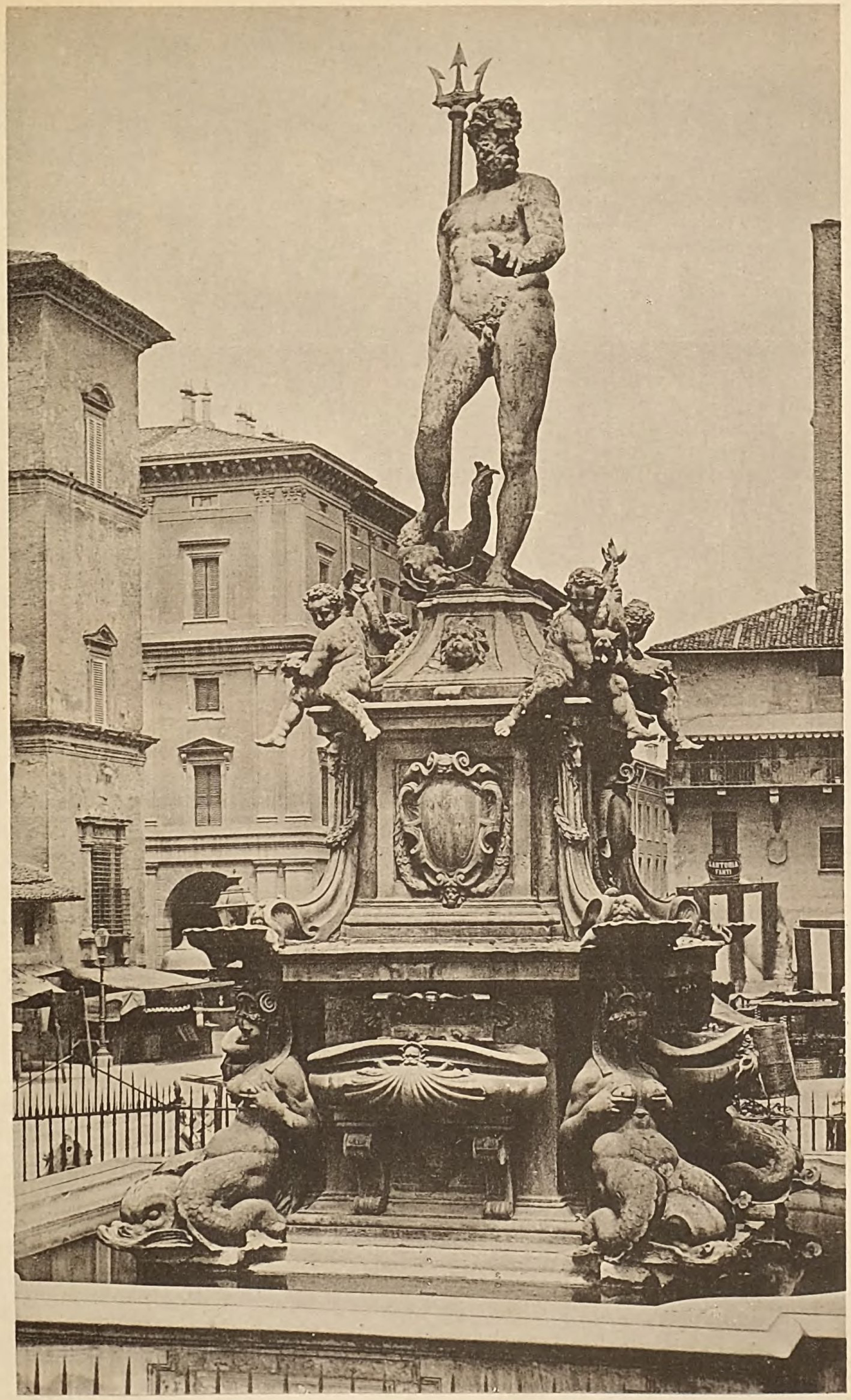

FIG. 88. GIOV. DA BOLOGNA. NEPTUNSBRUNNEN IN BOLOGNA.

FIG. 89. GIOV. DA BOLOGNA.
RAUB DER SABINERIN.

FIG. 90. R. CURRADI. SATYR AM PORTALE
DES PAL. FENZI IN FLORENZ.

statuen, die Marmorstatuen Cosimo's I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa und Ferdinand's I. am Lungaro daselbst, sind dagegen roh.

Die Reliefs des Giovanni sind im übertriebenen malerischen Stile der Zeit gebildet. Die, an der Hauptthür des Doms von Pisa, sind noch mässig, während die in der Gruftkapelle des Meisters in der Annunziata zu Florenz in dem Auswärtsbiegen der Oberkörper der Untensicht zu Liebe zwar zu weit gehen, aber doch geistvoll komponirt sind.

Pietro Tacca, Schüler des Giovanni da Bologna, hat die tüchtige bronzene Reiterstatue Ferdinand's I. am Hafen von Livorno, geschaffen.

Taddeo Landini, ein florentinischer Nachfolger des Giov. da Bologna. Von ihm, «der Winter», unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinità zu Florenz, tüchtig gearbeitet, aber leichtsinnig in der Motivirung. — Ein sehr schönes Werk von ihm ist die Fontana delle Tartarughe in Rom, von 1585, besonders liebenswürdig in der Erfindung (Fig. 91). Hier ist eine glückliche Verbindung des Architektonischen mit dem Figürlichen erreicht. Die vier sitzenden bronzenen Jünglingsgestalten, welche die Schildkröten am oberen Rande der Schale zu tränken scheinen, sind ganz vortrefflich und bilden eine ganz durchsichtige Gruppe. Die Komposition des Ganzen kommt dabei voll zur Geltung.

Den Ausgang der florentinischen Schule des Giov. da Bologna bilden noch einige namhafte Künstler, die aber den Meister nicht erreichen. — Giov. Batt. Caccini erbaute seit 1600 die Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito in Florenz und fertigte die Statuen der Engel und der vier Heiligen an demselben. Letztere Figuren zeigen noch eine gute Nachahmung des Giov. da Bologna. Andere Arbeiten von Caccini im Chor der Annunziata und sonst. Auch eine schöne Christusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel York ist von ihm (1588).

Die Reliefs der Schule haben sich noch verschlechtert, wie Tacca's Relief am Altar von S. Stefano e Cecilia und Nigetti's Silberrelief am Altar der Madonnenkapelle in der Annunziata zeigen.

Francesco Mosca, Florentiner, um 1600 arbeitend, fertigt die schlechten Nischenreliefs an beiden Enden des Querschiffs im Dom zu Florenz, während die darüber befindlichen Freigruppen, ebenfalls von ihm, wieder beträchtlich besser sind.

Vincenzo del Rossi, aus Fiesole, hat die Reihe von Herkuleskämpfen im grossen Saale des Pal. vecchio geliefert, welche trotz aller Bravour und Leidenschaft doch langweilig sind. Seine Gruppe «Paris und Helena», im Hintergrund einer Grotte im Boboli-Garten, ist im Motiv gemein, wenn auch

von tüchtiger Arbeit. Die Apostelfigur des Mathäus im Dom ist ebenfalls von ihm, aber die schlechteste der Reihe.

Die sehr abstrakten allegorischen Begriffe, wie Eifer, Milde, Herrschaft; werden von Novelli, Pieratti und anderen dargestellt in der Grotte am grossen Hofe des Pal. Pitti, um einen in Porphyr gearbeiteten Moses versammelt. Neben diesen häufigen Allegorien beginnt eine Genreskulptur von halb possenhaftem, halb idyllischem Charakter, aber ohne besonderen künstlerischen Werth, ihr Wesen zu treiben.

Pietro Francavilla aus Cambray, schon als Meister der beiden historischen Statuen Cosimo's I. und Ferdinand's I. nach Entwürfen des Giov. da Bologna genannt, fertigte die Statuen in der Cap. Nicolini in S. Croce zu Florenz, sechs Statuen im Dome zu Genua nach Motiven seines Meisters, aber immer weit hinter ihm zurückbleibend. Etwas besser sind die sechs Statuen in der Cap. S. Antonio zu S. Marco in Florenz.

In der römischen Schule dieser Zeit fehlen Meister von Bedeutung. Von Giov. Batt. della Porta ist die Gruppe der Schlüsselverleihung in S. Pudentiana. Giov. Batt. Cotignola behandelte denselben Stoff in S. Agostino, ähnlich dem Vorigen. Die beiden Casignola, von denen der thronende Paul IV. in der Cap. Caraffà in der Minerva, sind unbedeutend. Die Papstgräber dieser Zeit in den Prachtkapellen von S. Maria maggiore verlieren wieder die rein künstlerische Absicht aus den Augen, sie stehen im Dienste einer fremdartigen Tendenz. Der Massstab dieser reichen Werke, der Denkmäler für Pius V., Sixtus V., Clemens VIII. und Paul V. ist riesig, die Darstellungen in den zahlreichen Reliefs sauber und sorgfältig; aber das Ganze hat nichts erwärmendes. Eins der besseren ist das Grabmal Gregor's XI. von Olivieri (1574) in S. Francesca romana; während das Grabmal eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem Niederländer Egidio di Riviere gearbeitet, wieder ein gleichgültiges Werk ist. — Unter dem Bogen, auf dem Wege von der Kapelle des heiligen Sakraments zur gregorianischen in St. Peter, das Grabmal Gregor's XIII. von Camillo Rusconi.

Von der genuesischen Skulptur dieses Abschnitts sind die Arbeiten des Francavilla schon genannt. Einheimisch sind die beiden Künstlerfamilien der Carlone. Von ihren Mitgliedern befinden sich zahlreiche Arbeiten in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi u. a. O. — Luca Cambiaso hat in seiner Fides im Dom das Vortreffliche seiner Bilder nicht erreicht.

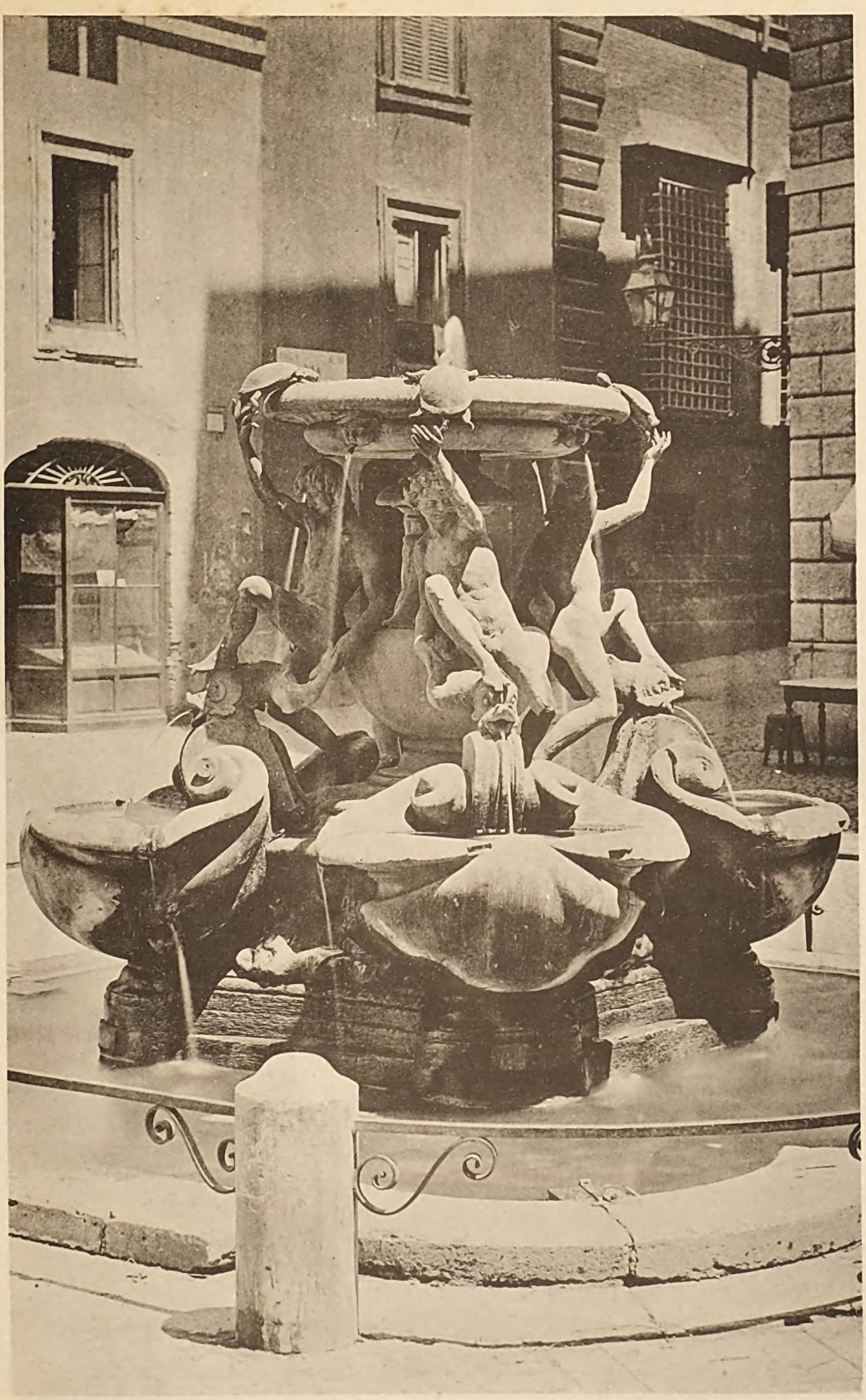

FIG. 91. LANDINI. FONTANA DELLE TARTARUGHE.

c) Malerei.

Gleichzeitig mit der Veränderung in den Formen der Baukunst, etwa seit 1580, beginnt auch in der Malerei die Herrschaft eines neuen Stils, der den bis dahin herrschenden Manierismus verdrängt. Die damals aufkommende weiträumige, prachtvolle Raumbildung der Kirchen verlangte auch in der Malerei eine effektvolle Darstellung der heiligen Geschichten und damit in Verbindung, höchste Pracht, Begreiflichkeit der Darstellung und erhöhten Formenreiz. Die Malerei geht hierin der Skulptur um fünfzig Jahre voran. Die Anstrengung, jeden Vorgang mit Wahrheit und Uebersichtlichkeit wiederzugeben, äussert sich als Naturalismus und zugleich als bis an die Grenze des Möglichen gesteigerte Wiedergabe des Affekts. Das Kunstschaffen geht nun grenzenlos in die Breite und es mag deshalb genügen, zur beabsichtigten Gesammt-Charakteristik nur die Haupterscheinungen heranzuziehen.

Die neue Malerschule zu Bologna, als Hauptträgerin der Bewegung, beginnt eklektisch, mit einem allseitigen Studium der grossen Meister; aber sie beharrt nicht im einseitigen Verfolgen der Eigenthümlichkeiten eines Meisters, wie dies der vorhergegangene Manierismus gethan hatte. In der Hauptsache, wegen der architektonisch an sie gestellten Forderungen, wird die ganze neue Richtung von Correggio abhängig, aber nur im Prinzip, nicht in der schablonenmässigen Nachahmung des Einzelnen.

Die Caracci's, Lodovico (1555—1619), dann seine Neffen Annibale (1560 bis 1609) und Agostino (1558—1601) schufen die Schule; der Letztere hauptsächlich durch seine Kupferstiche, aber Annibale war es als Maler, der dem neuen Stile zur Herrschaft über Italien verhalf. Die Caracci's begannen mit einer gewissen Gründlichkeit der Studien, zugleich mit dem Voranstellen des Selbsterworbenen, gegenüber dem einseitigen Entlehnen der vorigen Periode.

Annibale Caracci legte sich mit Glück auf das Charakteristische wie seine Genrefiguren beweisen; doch drängte ihn die Monumentalmalerei auf eine gewisse Allgemeinheit, auf Stilisirung der Körperbildung und Gewandung hin. Ein Hauptwerk des Annibale ist die Gallerie im Pal. Farnese zu Rom, mit der Darstellung mythologischer Stoffe.

Die Caracci's haben indess kein Oelgemälde hinterlassen, welches die klare Tiefe und den festlichen Glanz eines guten Venetianers hätte. Die Schatten ihrer Bilder sind dumpf, die Fleischtöne von einem schmutzigen Braun. Die Fresken des Annibale im Pal. Farnese sind vielleicht seine besten koloristischen Leistungen. In der Eintheilung seiner Darstellung in Historien und dekorirende Bestandtheile, letztere theils steinfarbene Atlanten, theils treff-

liche sitzende Aktfiguren, theils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons u. a. zeigt er sich unter dem Einflusse der Gewölbmalerei Michelangelo's in der Sistina; aber er weiss diese Elemente mit musterhafter Freiheit zu gebrauchen. Nur durch diese Abstufungen nach Gegenständen war ein harmonisches Kolorit zu erreichen und alle besseren Maler des 17. Jahrhunderts haben hier, wie zuerst an Michelangelo selbst, die Behandlung ähnlicher Aufgaben gelernt. — In Bologna, in dem Friese des grossen Saals des Pal. Magnani, haben die Caracci's ebenso vortrefflich dekorirende Figuren angebracht; sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren in halber Grösse. Die bestkolorirten Fresken des Lodovico und seiner Schule, wie man nur aus den wenigen erhaltenen Resten schliessen kann, befanden sich in der achtseitigen Halle, welche den kleinen Hof des Klosters bei S. Michele in bosco umgiebt.

Die Caracci's bewahren sich etwas Architektonisches auch in der Komposition ihrer Tafelbilder. Lodovico's Transfiguration in der Pinac. von Bologna und die Himmelfahrt Christi am Hochaltar von S. Christina zu Bologna werden erst durch dieses Element recht geniessbar. Annibale's Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Evangelist und die heilige Katharina lehnen, ist in demselben Falle. — Die beiden grossen Bilder in der Gallerie von Parma, ehemals Seitenbilder einer Assunta, von Lodov. Caracci, verdanken der symmetrischen Anordnung ihre hohe Wirkung; besonders das eine, die Grabtragung der Maria, bei welcher das Pathos von der strengen Anordnung wohlthuend gedämpft wird. Immerhin fehlt die Poesie der Grundauffassung und das Individuelle der Einzelformen, wie bei der Geburt des Johannes in der Pinac. von Bologna, oder in den Bildern des Lodovico und Agostino in S. Bartholomeo di Reno zu Bologna, Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung im Tempel.

Das Pathologische der Folgezeit, der krasse naturalistische Ausdruck des Schmerzes, ist bei den Caracci's noch ausgeschlossen, man bemerkt dies in den Bildern, welche die Madonna mit dem Leichnam Christi auf den Knieen darstellen von Lodov. im Pal. Corsini zu Rom, von Annibale im Pal. Doria zu Rom und im Museum zu Neapel. Eine Grabtragung von Annibale in der Gallerie zu Parma ist aus einer Zeit, da er schon ganz dem Correggio folgte.

Auch die Ceremonienbilder haben bereits die Caracci's in die heiligen Geschichten eingeführt. Das Deckenbild der Sakristei von Pietro zu Bologna von Lodov. Caracci stellt einen Kondolenzbesuch sämmtlicher Apostel bei der trauernden Madonna vor, St. Petrus als Sprecher knieet und trocknet sich mit dem Schnupftuche die Thränen ab. In einem anderen Bilde des Lodovico stellt St. Dominicus den heiligen Franz dem heiligen Carmeliter Thomas vor,

ganz im Weltsinne aufgefasst. In einem Bilde des Lodovico in der Pinac. von Bologna bekommt St. Antonius von Padua das Christuskind gar nicht mehr auf die Arme, es wird ihm nur zum Handkusse gereicht.

Von den Assunten des Agostino und Annibale Caracci in der Pinac. zu Bologna ist die des Ersteren wieder ein bedeutendes Beispiel von der Verwirklichung des Uebersinnlichen. Das «Aufwärts» wird durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht. Lodovico giebt in seinem Glorienbilde «il paradiso» in S. Paolo zu Bologna ein vollständiges Engelconcert in der Art des Correggio und doch wesentlich von ihm verschieden, denn Correggio's Engel haben keine Zeit zum Musiciren.

Correggio's Glorien werden das unvermeidliche Vorbild für die Kuppel- und Gewölbmalereien. Die Fresken des Lodov. Caracci in dem Bogen der Chornische des Doms von Piacenza sind in dieser Art. Diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, sind von grandiosem Leben und monumentalem Stil.

In der mythologischen Malerei schufen die Caracci's ihr Hauptwerk im Pal. Farnese und gaben damit den Ton an. Die hier gegebenen idealen Formen sind tüchtig und konsequent, wenn auch ohne reine Grösse. Was sie in Bologna im Pal. Magnani und Pal. Fava von römischer Geschichte und dergleichen gemalt haben, kommt daneben kaum in Betracht. Im Pal. del Giardino zu Parma sind noch bedeutende Fresken des Lodov. Caracci.

Auch die Landschaft wurde von den Caracci's gepflegt. Annibale giebt der Landschaft und der Staffage gleichen Raum, wie in mehreren Halbrundbildern mit Geschichten der heiligen Jungfrau im Pal. Doria. Ebenda, eine kleine heilige Magdalena, eine andere im Pal. Pallavicini zu Genua. Von den übrigen Caracci's befinden sich drei Bilder aus Tasso bei Camucini in Rom. Von Agostino, eine Felslandschaft mit Badenden in Gouasch im Pal. Pitti.

Von anderen italienischen Schulen ist keine ganz von der bolognesischen Einwirkung frei geblieben. Aus der niederländischen Schule gehört Ercole Procaccini hierher; dann aus der Nachfolge der Procaccini: Giov. Batt. Crespi, genannt Cerano, dessen Sohn Daniele Crespi und Pamfilio, genannt Nuvalone aus Cremona. — Von Cerano, die Madonna del rosario in der Brera zu Mailand, in grossartig symmetrischer Anordnung.

In Ferrara malte Carlo Bonone (1569—1632) in der Weise der Caracci's, aber mit einem hohen Schönheitsgefühl, nach dem ursprünglichen Vorbilde der Schule Correggio's. Zu den frühen mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört Bonone's schöne Halbkuppel in S. Maria in Vado zu Ferrara, mit anbetenden Patriarchen und Propheten. Ein eigenthümliches Glorienbild von demselben ist das Altarbild in S. Benedetto zu Ferrara. Der auferstandene

Christus wird von neun auf Wolken um ihn gruppirten benediktinischen Heiligen angebetet. Es ist eine Verklärung der santa conversazione. Eine Hochzeit von Cana von Bonone im Ateneo zu Ferrara ist ein grosses Genrebild, ohne Hervorhebung des Wunders.

Die florentinische Schule hat ebenfalls die Einwirkung von Bologna erfahren; obgleich sie sich von den übrigen gleichzeitigen Schulen durch überfüllte Kompositionen, buntes Kolorit, aber auch durch die Vermeidung des übertriebenen Affekts unterscheidet. — Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzino's, bildet den Uebergang zu der neuen Richtung. Von ihm, in S. Spirito zu Florenz die Ehebrecherin, in der Sakristei ein Heiliger Kranke heilend, im Chor der Annunziata Mariä Geburt (1602), in S. Niccolo das Opfer Abrahams. — In seinem grossen Bilde des Abendmahls, in der Akademie zu Florenz, ist Aless. Allori bereits ein Naturalist, dasselbe könnte ein profanes Gastmahl darstellen. Auch das falsche Uebertragen des Ceremoniellen auf den heiligen Geschichten hat Allori in seiner Krönung Maria's, auf dem Hochaltar in agli Angeli bei den Camaldulensern in Florenz; hier küsst Maria dem Christuskinde ganz ergeben die Hand.

Bernardino Poccetti (1542—1612) ist neben Santo di Tito ein Hauptunternehmer der Lunettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, welche meist Stoffe aus der Heiligenlegende behandeln. So, im Chiostro von S. Marco, im ersten Hofe bei den Camaldulensern agli Angeli, im ersten Hofe bei der Annunziata nur theilweise von ihm, im Chiostro grande der hinterste Hof links ebenfalls theilweise von ihm, dann die grossen Wandfresken im Hofe der Confraternita di S. Pietro martire. Alle diese Malereien zeichnen sich weniger durch gelungene Komposition aus, sondern mehr durch das Natürliche und Affektlose und geben für die Nachfolger ein Vorbild. — Ausserdem sind Bilder von Poccetti im Saal des jetzigen Hôtel's «des îls britanniques» in Florenz und eine Assunta in S. Felicita, als Altarbild.

Jac. Ligozzi, Florentiner, hat einen Hauptantheil an den Lünetten im Chiostro von Ognisanti. Von ihm, in S. Croce in Florenz, Cap. Salviati, die Marter des heiligen Laurentius, in S. M. Novella die Erweckung eines Kindes.

Jac. (Chimenti) da Empoli (1554—1640) ist hervorragend in der Individualisirung, wenn auch nicht in der Komposition. Von ihm befinden sich Malereien im vorderen Saale des Pal. Buonarroti in Florenz. Im Querschiff von S. Domenico zu Pistoga ein S. Carlo Borromeo als Wunderthäter, umgeben von Mitgliedern des Hauses Rospigliosi, dann Malereien im Chor des Doms zu Pisa, eine Madonna mit Heiligen in S. Lucia de' Magnoli in Florenz u. a. m.

Lodovico Cardi, gen. Cigoli (1559—1613) ist der vorzüglichste Meister der florentinischen Schule dieser Zeit, als Kolorist und Zeichner gleich vortrefflich. Christi Einzug in Jerusalem, Altarbild in S. Croce in Florenz, von ihm und die heilige Dreifaltigkeit am Eingange ins linke Querschiff von S. Croce. Als Martyrienmaler stimmt er indess in den aufgekommenen Naturalismus ein, seine Marter des heiligen Stephanus in den Uffizien in Florenz lässt den Heiligen bereits mit Steinen bewerfen und mit Fusstritten misshandeln, in Gegenwart pharisäisch ruhiger Zuschauer. Auch ein Affektbild, St. Franz im Gebet, im Pal. Pitti und den Uffizien, ist von ihm und zeigt eine wenig erhabene Auffassung.

In der Schule der Caracci's bildeten sich eine Anzahl höchst talentvoller Nachfolger. Schon an den Malereien der berühmten Gallerie des Pal. Farnese in Rom, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt, waren neben Annibale Caracci, seinem Bruder Agostino und seinem Neffen Luigi, als die besten Schüler: Domenichino, Lanfranco und Guido Reni beschäftigt. Wenn die Gallerie der Farnesina in Absicht auf ihren malerischen Schmuck die erste genannt zu werden verdient, so ist die Gallerie Farnese unbestritten die zweite im Range. Hier sind am Gewölbe mythologische Vorgänge aus Ovid und Virgil gemalt, in der Mitte der Triumph des Bacchus und der Ariadne. Die Arbeit erforderte acht Jahre und wurde vom Kardinal Odoardo Farnese mit der lächerlich geringen Summe von 500 Goldthalern bezahlt. Annibale starb bald darauf (1609), möglicherweise aus Aerger über diesen Misserfolg. Im Pal. Matteo di Giove in Rom wurde gegen 1602 eine ähnliche Arbeit, die Ausmalung der Gewölbe der Säle al fresco, von den Schülern der Caraccis: Albani, Lanfranco und Domenichino unternommen.

Francesco Albani (1578—1660) hat die mythologischen Fresken in einem Saale des Pal. Verospi, jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi in Rom, gemalt. Sie sind ein bedeutender Nachklang der farnesischen Gallerie, aber zeigen auch wie diese den Mangel einer durchgreifenden Individualisirung. In der Behandlung des Mythologischen hat Albani von Domenichino gelernt (Fig. 92). Seine vier Rundbilder der Elemente im Pal. Borghese haben die koketteste Lieblichkeit der Bologneser. Hübsche Putten von ihm, am Gewölbe der Chornische in S. M. della pace zu Rom. In den Kirchenbildern des Albani findet sich das Leidenschaftliche der Schule ausgedrückt. In einem seiner schönsten Bilder, der «Verkündigung», auf dem Altar von S. Bartolommeo a Porta zu Bologna, hat der Engel Gabriel diesen Zug. — In dem Bilde der Madonna di Galliera zu Bologna giebt Albani dem Christuskinde eine Vorahnung der Passion, indem er dasselbe effektvoll nach den Marterinstrumenten emporblicken lässt, mit denen die Engel einherschweben. Unterhalb der Stufen

Maria und Joseph, ganz oben Gottvater, bekümmert und gefasst. Die Empfindung geht hier schon ins ungesund Sentimentale. — In der grossen Taufe Christi in der Pinac. von Bologna sind die Engel sehr wohlerzogen und dienstfertig, in weltlicher Auffassung.

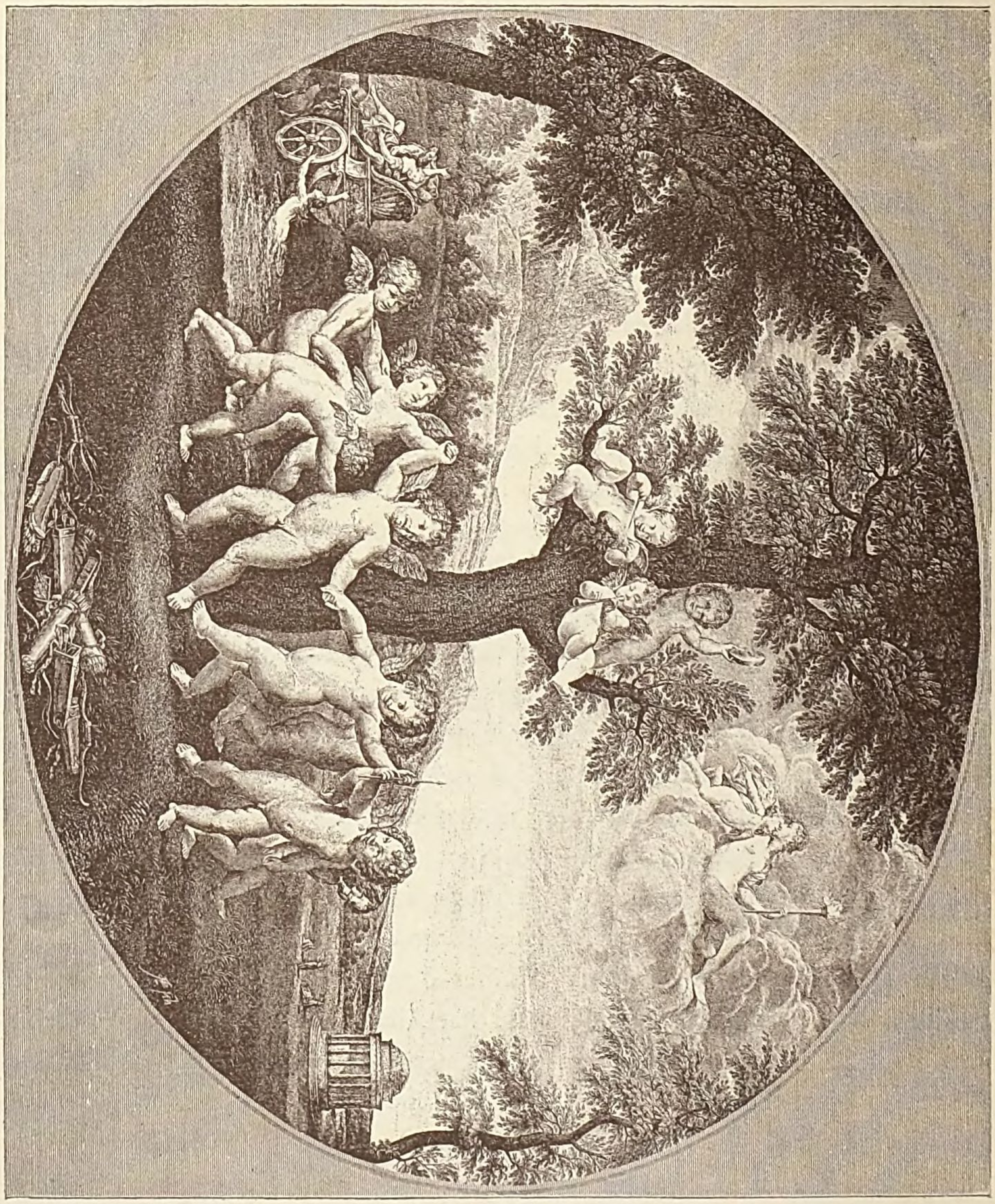

Fig. 92. Albani. Raub der Proserpina.

Guido Reni (1575—1642), ein grosser Meister der bolognesischen Schule, ist der beste Charakteristiker und der grösste Kolorist derselben. Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini in der Pinac. von Bologna ist in der Delikatesse der Töne unübertroffen. Guido erhält sich am selbstständigsten

Fig. 93. Guido Reni. Aurora im Pal. Rospigliosi.

und erreicht oft einen hohen Grad von Schönheit. Von seinen Fresken wird die Aurora im Casino des Pal. Rospigliosi in Rom um ihres harmonischen Kolorits willen bewundert, aber die grösste Farbenwirkung übt wohl die Glorie des S. Dominicus in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna.

Die Aurora kann man als das vollkommenste Gemälde der letzten beiden Jahrhunderte bezeichnen, wenigstens ist die Gestalt der Aurora für sich von unvergleichlicher Schönheit, der Apollo und die Horen sind nicht mit dieser zu vergleichen (Fig. 93).

Das einfach Grosse im Bau der Gruppen und in der Auffassung der Einzelfiguren hat noch Guido Reni am meisten bewahrt. Seine Madonna della Pietà in der Pinac. von Bologna ist deshalb von gewaltiger Wirkung. Ebenso ist es mit der ebenda befindlichen Kreuzigung, welche durch das Architektonische der Komposition erst ihre ausnahmsweise Stellung erhält. Ein anderer Crucifixus Guido's von Bedeutung ist in der Gallerie von Modena. Seine Assunta in München, die heilige Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in Rom sind hierzu weitere Beläge, selbst die Caritas in der Pinac. von Bologna. In den damals häufigen Martyrien hält Guido einzig Mass in seinem «bethlehemitischen Kindermord» in der Pinac. von Bologna. Er hat das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt und in den Henkern den Ausdruck der bestialischen Wildheit vermieden, auch durch das Unterdrücken der Grimasse des Schreiens hat er das Grässliche zum Tragischen erhoben. Das Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Komposition des Jahrhunderts.

Eine Eigenthümlichkeit der Zeit ist, dass der Seelenausdruck vor den erzählenden Momenten den Vorzug erhält. Einzelne Halbfiguren müssen oft zum Ausdrucke dieses gesteigerten Affekts dienen. Der Christuskopf wird jetzt gewöhnlich als Ecce homo, als der Dornengekrönte gemalt. Guido's Bild im Pal. Corsini zu Rom, seine Kreidezeichnung in der Pinac. zu Bologna, zeigen diese Auffassung des Christuskopfes; das Motiv stammt schon von Correggio, wird aber erhabener und tiefsinniger wiedergegeben. Zu den ekstatischen Figuren gehört auch sein «reuiger Petrus» im Pal. Pitti. Sein S. Michael in der Concezione zu Rom ist berühmt, steht aber doch tief unter der von Rafael geschaffenen Figur gleichen Inhalts.

Guido's Madonnenbilder sind sehr ungleich, eine vorzügliche Madonna mit dem schlafenden Christkinde im Quirinal, eine heilige Familie im Pal. Spinola zu Genua, eine seiner wichtigsten Madonnen, in der Brera zu Mailand, hat keine Spur mehr von edler Naivität. Die büssende Magdalena ist einer der von Guido oft wiederholten Stoffe. Die von ihm im Louvre befindliche

hat die Züge der Niobe und ekstatisch gen Himmel gerichtete Augen, aber der rein kirchliche Ausdruck ist verfehlt.

Zu den Visionsbildern mit Untensichten gehört Guido's Bild des Pestgelübdes in der Pinac. von Bologna, in dessen unterem Theile sieben Heilige knieen, während oben die Madonna schwebt. Eine Himmelfahrt Mariae, als Altarbild in S. Ambrogio zu Genua, in kolossalem Massstabe gemalt. Das Engelkonzert, ein Glorienbild in S. Gregorio in Rom, in einer Kapelle rechts, bringt einen heiteren naiven Eindruck hervor durch die ohne Pathos gemalten schönen jugendlichen Gestalten. In der Glorie des heiligen Dominicus, in der Halbkuppel der Kapelle des Heiligen zu Bologna, richten die Engel nur einen Blick nach oben, allein ganz grandios mit dem von Engeln ausgespannten schwarzen Mantel schwebt der Heilige zu Christus und Maria empor.

Von alttestamentlichen Historien hat Guido eine edle «Judith» gemalt im Pal. Adorno zu Genua, eine «Tochter des Herodes» im Pal. Corsini zu Rom kalt und pomphaft und «David besiegt den Goliath» im Louvre.

Guido Reni hatte wieder angefangen nach den Antiken zu studiren, namentlich nach den Niobiden, aber gleichzeitig konnte er sich von einer üppigen Bildung seiner weiblichen Körper nicht freihalten. Seine nach mythologischen Stoffen gemalten Bilder sind ohne eigentliches Leben. Die Nausica im Museum von Neapel ist gleichgültig; die Entführung der Helena im Pal. Spada ebenso kühl; aber ein vortreffliches Bild dieser Art, «Nymphe mit einem Helden», von ihm befindet sich in den Uffizien. Im Louvre, von Guido, ein Herkules die lernäische Schlange besiegend, grosse Aktfigur mit mächtiger Muskulatur, noch in Nachahmung des Caravaggio und mit dem röthlichen Kolorit seiner ersten Zeit, dann der Kampf des Herkules mit dem Achelous und Herkules auf dem Scheiterhaufen aus seiner frühesten Zeit.

Domenichino (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641) folgt der bolognesischen Schule, aber mit grösserer Gewissenhaftigkeit in der Zeichnung und einem angeborenen Schönheitssinn. Sein Kolorit ist sehr wechselnd. Seine Fresken in S. Andrea della Valle zu Rom, die Pendentifs mit den Evangelisten, das Chorgewölbe mit den Geschichten des heiligen Andreas und die allegorischen Figuren mögen wohl sein Bestes sein. Seine Wandfresken in der Cäcilienkapelle in S. Luigo de' Francesi zu Rom, auch die Freskohistorien zu Grottaferrata in der Kapelle des heiligen Nilus sind herrliche Bilder. Seine Engel sind von Correggio inspirirt, wie man in dem grossen Bilde der Madonna mit Heiligen in der Brera zu Mailand bemerken kann.

Domenichino's «letzte Kommunion des heiligen Hieronymus», in der Gallerie des Vatikans, ist vorzüglich in dem genauen Abwiegen der Gruppen gegeneinander; so dass Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung

gleichmässig vertheilt sind, ausserdem ist die Gestalt des Heiligen, obgleich ganz in die Pietät und Andacht der Seinigen eingebettet, doch für den Anblick ganz frei gehalten. «Die heilige Cäcilie», im Louvre, mit einer Art

Fig. 94. Domenichino. Der Apostel Johannes.

Turban bedeckt. Die Heilige singt und begleitet sich auf dem Bass, ein kleiner Engel hält vor ihr ein Notenblatt, das sie nicht betrachtet, denn sie hat die Augen gen Himmel gerichtet.

In den Martyrienbildern überschreitet Domenichino bereits das Mass

des Zulässigen, bemerkbar in seinem frühen Fresko, der Marter des heiligen Andreas, in der mittleren Kapelle bei S. Gregorio in Rom. Er malt bereits die Marterbank und bedarf jener Zuschauer, welche ihre Herkunft aus Rafael's Stanzenbildern wenig verleugnen. In seiner Marter S. Sebastian's, im Chor von S. Maria degli angeli zu Rom, lässt er sogar Reiter gegen die Zuschauer ansprengen und zersplittert damit das ganze Interesse. Seine Marterbilder in der Pinakothek zu Bologna sind roh aufgefasst. In der Marter der heiligen Agnes stimmt die Erdolchung auf dem Holzstosse schlecht zu den oben musizirenden Engelgruppen. Von Domenichino aus verbreiten sich dann diese Motive über die meisten Werke seiner Nachfolger. — Den Ausdruck überirdischen Sehnens, der jetzt häufiger vorkommt, findet man in seinen Sibyllen.

In den Kuppel- und Gewölbmalereien hat Domenichino bedeutendes geleistet. Die schon erwähnten vier Evangelisten in der Kuppel von S. Andrea della Valle übertreffen an Grossartigkeit die Vorbilder in Parma. In Fig. 94 ist eins der bekanntesten Apostelbilder des Domenichino wiedergegeben. Seine allegorischen Figuren der Pendentifs von S. Carlo à catinari in Rom lassen gleichgültiger; in den Pendentifs des Tesoro im Dom zu Neapel mischte er in nicht zu rechtfertigender Weise Allegorisches, Historisches und Ueberliefertes durcheinander.

Die alttestamentlichen Historien sind das Schwächste bei Domenichino. Vier Ovale al fresco gemalt, in S. Silvestro a monte cavallo zu Rom, das Paradies im Kasino Rospigliosi, der Sündenfall im Pal. Barberini, aber alles ohne eigene Erfindung.

Dagegen hat Domenichino ein vorzügliches mythologisches Bild gemalt, die schiessenden und badenden Nymphen im Pal. Borghese zu Rom, mit herrlichen Motiven von echt idyllischem Charakter; dann die Fresken der Villa Aldobrandini bei Frascati mit grossartiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des Pal. Costaguti in Rom enthalten eine unglückliche Allegorie; der Gott der Zeit hilft der Wahrheit sich zum Sonnengott zu erheben, aber die Formen sind gewissenhaft und schön gefühlt.

Domenichino hat öfter historische und romantische Motive gemalt, damals selten in der italienischen Malerei. Im Louvre befindet sich von ihm «Rinaldo und Armide». Rinaldo sitzt zu den Füssen der Zauberin und der Garten ist mit allem feenhaften Zubehör dargestellt, ebenda «Erminia bei den Hirten» und «Timocles vor Alexander geführt». Wie schon erwähnt, hat Domenichino auch schöne Landschaften gemalt, eine mit Badenden im Pal. Torigiani zu Florenz, zwei stark geschwärzte in den Uffizien, dann die Fresken im Kasino der Villa Ludovisi.

Giov. Francesco Barbieri, genannt Guercino, geboren 1590 zu Cento, stirbt 1666, war nur kurze Zeit in der Schule der Caracci's, seine Spezialität ist ein energischer Realismus. Aus seinem Realismus heben sich aber einige köstliche Gestalten von edler Bildung ab: «die Hagar» in der Brera zu Mailand, «die Vermählung der heiligen Katharina» in der Gallerie zu Modena und die «Cleopatra» im Pal. Brignole zu Genua. Guercino's Kolorit ist bisweilen venetianisch klar bis in alle Tiefen, geht aber mitunter in ein dumpfes Braun über. Gut ist die Farbe in dem grossen Bilde der heiligen Petronilla in der Gallerie des Kapitols und im «Tod der Dido» im Pal. Spada zu Rom. Ebenso zeigen seine Fresken im Kasino der Villa Ludovisi ein energisches Kolorit; im Erdgeschoss die Aurora, im Obergeschoss die Fama. Nicht minder vortrefflich sind die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Doms von Piacenza, nebst den Allegorien der Pendentifs.

Eine grosse Wirkung bei wenig edlen Formen zeigt sein Bild einer Madonna mit Heiligen im Pal. Brignola zu Genua. Eine Scene nach der Auferstehung, den «ungläubigen Thomas», in der Gallerie des Vatikans, hat Guercino ganz naturalistisch verwildert gemalt. In den Martyrien ist Guercino weniger roh als Domenichino, wie dies ein Hauptbild von ihm, «die Marter des heiligen Petrus», in der Gallerie von Modena, zeigt; ebenso eine Marter des heiligen Laurentius im Dom zu Ferrara, im Querschiff rechts. In den Bildern des Ausdrucks sehnsüchtiger Inbrunst und ekstatischer Andacht hat Guercino sein Kontingent in den Halbfiguren der Sibyllen gestellt. Auch an profanen Figuren kommt derselbe Ausdruck vor, wie in der «Judith» im Pal. Spada zu Rom. Von ganzen Figuren ist sein heiliger Sebastian im Pal. Pitti ein hierher gehöriges Bild. Betende Heilige in grosser Rührung, wovon der «reuige Petrus» im Museum zu Neapel, sogar mit dem Schnupftuch, ein Beispiel. Die Madonna mit den beiden betenden Karthäusern in der Pinakothek zu Bologna hat den Vorzug einfacher Innigkeit und ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung giebt dem Orden der Karthäuser einen eigenen Typus der feierlichen, ruhigen Andacht.

Die eigentliche Ekstasenmalerei entsteht, indem der Heilige unten der Ohnmacht nah, oben eine Glorie mit Engeln als Helfer und Zuschauer dargestellt wird. Die Legende des heiligen Franz enthält einen Moment, der die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt und der in der Kunst oft dargestellt ist, den Empfang der Wundmale. Guercino in seinem Bilde «alle Stimate» zu Ferrara, Hauptaltar, hat es verstanden, Schmerz, Entzücken und Hingebung in Eins fliessen zu lassen, in einer früher nicht erreichten Vollendung. Auch die Wolkenwirklichkeit mit den Untensichten der Engelschaaren wird von Guercino in der Einkleidung des «Wilhelm von Aquitanien» und in seinem

«Begräbniss der heiligen Petronella» in der Gallerie des Kapitols dargestellt. Nur haben die beiden meisterlich behandelten Bilder den Uebelstand, dass die himmlische Gruppe ausser Verbindung mit der irdischen bleibt und doch derselben räumlich drückend zu nahe steht. Es ist die Vertauschung der «santa conversazione» gegen ein momentanes Geschehen.

Die Figuren aus dem alten Testamente von Guercino fallen durch den Naturalismus ihrer Darstellung mit den Profanbildern zusammen. Ahasver und Esther bei Camuccini sind gleichgültig, aber vorzüglich ist die schon genannte «Hagar» und sein «Salomo mit der Königin von Saba» im Querschiff von S. Croce in Piacenza.

Ausser den schon genannten guten mythologischen Fresken der Villa Ludovisi hat Guercino eine Anzahl Historienbilder von meist geringer Wirkung gemalt; Mutius Scaevola im Pal. Pallavicini in Genua und die schon erwähnte durch die Kraft der Farbe sich auszeichnende «Dido auf dem Scheiterhaufen».

Giov. Lanfranco (1581—1647), ein Schüler der Caracci's, macht bereits den Uebergang zu der auf den Gesammteffekt gerichteten Dekorationsmalerei des Pietro da Cortona. Lanfranco ist als eigentlicher Ekstasenmaler zugleich ein Vorläufer des Bernini, wie seine S. Margherita da Cortona im Palast Pitti zeigt. Lanfranco benutzte gelegentlich auch die Motive des Domenichino, wie an seinen Pendentifs der Kuppel von Gesù nuovo in Neapel und den in S. S. Apostoli daselbst gemalten zu bemerken ist. In S. S. Apostoli sind auch die Malereien der Decke und der «Teich von Bethesda» über dem Portal von ihm. Sonst zeichnet er sich durch ein unbekümmertes Improvisiren aus, wie an den Gewölben und Wandlünetten in S. Martino zu Neapel und in der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom.

Giac. Cavedone (1577 — 1660) ist ebenfalls ein Schüler der Caracci's. Von ihm, die Anbetung der Hirten in S. Paolo in Bologna, dritte Kapelle rechts, sehr ordinär, wenn auch tüchtig gemalt. Auch in den Ekstasenbildern hat Cavedone etwas geleistet. Ein schönes Bild von ihm befindet sich in der Pinakothek von Bologna, eine Madonna auf Wolken, das Christuskind den unten knieenden Heiligen zeigend.

Alessandro Tiarini (1577 — 1658) gehört in dieselbe Schule. Eine Geburt Christi von ihm, in S. Salvatore zu Bologna. Das Idyllische ist ganz verschwunden und macht einem deklamatorischen Pathos Platz. Tiarini gehört zu denen, welche das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorheben; seine «Belebung eines Knaben durch den heiligen Dominicus», in S. Domenico zu Bologna, enthält alle Grade der Verehrung und Anbetung. Ein gewisser vornehmer Hofton dringt bei ihm in die heiligen Geschichten ein. Auf einem Bilde

Tiarini's, «die Vermählung der heiligen Catharina», sieht man Putten als Lakaien ausserhalb der Scene wartend, der heilige Joseph schwatzt inzwischen draussen mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der heiligen Katharina, den Drachen der heiligen Margaretha und das Thürmchen der heiligen Barbara zu hüten haben.

Bei Lionello Spada (1576—1621), aus der Schule der Caracci's, hat die naturalistische Seite die Oberhand. Sein Hauptwerk, «S. Domenicus, die ketzerischen Bücher verbrennend» in S. Domenico zu Bologna, zeigt ein äusserlich leidenschaftliches Thun, dessen Entwickelung in Gruppen und Farben das Beste ist, was einem entschiedenen Naturalisten gelingen mochte. Sein «Mord Abels» im Museum zu Neapel ist ganz henkermässig behandelt. Spada hat auch Genrescenen gemalt, ein grosses Bild mit Zigeunern in der Gallerie von Modena; hier und in der Gallerie von Parma das Meiste von ihm.

Bartol. Schidone von Modena († 1615), noch einer der Caraccisten, hat sich aber anfangs besonders nach Correggio gebildet. Sein heiliger Sebastian dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, im Museum von Neapel, ist eine prächtige Aktfigur. Mehreres von ihm in der Gallerie von Parma.

Die naturalistische Schule im engeren Sinne, gewissermassen der moderne Naturalismus, wurde von Michelangelo Amerighi da Caravaggio (1569 bis 1609) begründet. Er ist der frühste Naturalist und zugleich einer der rücksichtslosesten, welche das Idealisiren verabscheuen, bei denen das Charakteristische die Schönheit ersetzen muss. Caravaggio besitzt ein grosses Talent für den Ausdruck des Leidenschaftlichen, ist aber südlich ungenirt in der Wahl der Motive. Er hat indess Schule gemacht und seine Schüler übertreffen ihn zuweilen. Besonders ist Caravaggio einer der besten Koloristen und auch nach dieser Richtung von grossem Einflusse auf die römische und noch mehr auf die neapolitanische Malerschule; indess tritt erst die letztere seine volle geistige Nachfolge an. Er liebt das geschlossene Licht, geht aber doch nicht auf die Poesie des Helldunkels ein, sein scharfes Kellerlicht macht den absichtlichen Eindruck des Grellen und Unheimlichen. In seinen Geschichten des S. Mathäus in S. Luigi de Francesi zu Rom ist dies wegen des ungünstigen Orts nicht leicht erkennbar, wohl aber aus seinen anderen Werken.

Caravaggio giebt die heiligen Geschichten ganz so ordinär, wie die Vorgänge auf den Gassen der südlichen Städte. Sein Hauptziel bleibt immer das Leidenschaftliche des Ausdrucks, worüber er auch die Komposition vernachlässigt, wie in seiner «Grablegung» in der Gallerie des Vatikans, einem der wichtigsten und gründlichsten Bilder dieser Richtung zu bemerken. In seiner «Bekehrung des Paulus», in einer Kapelle von S. M. del popolo in Rom, lässt er in roher Weise das Pferd fast das ganze Bild ausfüllen. Auch

die Erziehung der heiligen Jungfrau durch die heilige Anna, im Palast Spada zu Rom, ist ganz gewöhnlich und sogar hässlich dargestellt, der biblische Vorgang wird mit barocken Zuthaten gegeben. Sein Bild im Palast Doria zu Rom, «die Madonna mit dem Christkinde schlummernd», ist trotz des Violine spielenden Engels und des ein Notenblatt haltenden heiligen Josephs dennoch wieder einmal von wahrhaft erquickendem idyllischen Inhalt. Sein «Tod der heiligen Jungfrau», im Louvre, giebt ein grossartiges Bild von dramatischer und tiefer Wirkung; dagegen ist «die Entwöhnung des Christkindes» im Palast Corsini von derbster Auffassung und seine «Auferweckung des Lazarus», im Palast Brignole zu Genua, kann als eine bedeutende, wenn auch gemein naturalistische Leistung gelten.

Caravaggio's «Medusa», in den Uffizien, im Moment der Enthauptung dargestellt, gehört schon in die Klasse der übertreibenden Marterbilder, aber er giebt selbst das Grässliche ohne tieferen Ausdruck. Bei seinem «Begräbniss des heiligen Stephanus», bei Camuccini in Rom, sucht er durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Bluts Grauen zu erregen, ebenso in seiner anfangs erwähnten Marter des heiligen Mathäus in einer Kapelle von S. Luigi in Rom. — Seine «heilige Familie» im Palast Borghese überträgt den einfachen Vorgang derb naturalistisch in die damals beliebte Zigeunerwelt.

In der Genremalerei ist Caravaggio der Schöpfer einer neuen Gattung, welche dann bei den Naturalisten seiner Schule die grösste Pflege findet. Er selbst malt mit Vorliebe lebensgrosse Halbfigurenbilder mit unheimlich witzigem oder schrecklich dramatischem Inhalt, auf schlichtem dunkeln Grunde. Weltbekannt sind seine «Spieler» im Palast Sciarra in Rom, seine «Wahrsagerin» in der Gallerie des Kapitols und seine «beiden Trinker» in der Gallerie von Modena. Das Porträt Alot de Vignacourt's, des Grossmeisters des Maltheserordens im Louvre; ebenda sein «Concert», sind Bilder von energischer Wahrheit und eigenthümlicher Macht.

Von der florentinischen Schule sind noch die Zeitgenossen der Vorigen nachzutragen, welche der älteren Richtung entstammen, aber bereits eine stärkere Einwirkung der bolognesischen Malerschule erfahren haben. — Ant. Biliverti, ein Schüler des Cigoli, malt die grosse Vermählung der heiligen Katharina sammt Seitenbildern im Chor der Annunziata. In seinen alttestamentarischen Geschichten, der Susanna im Palast Barberini zu Rom, dem Joseph mit der Frau des Potiphar in den Uffizien ist Biliverti schon ganz verweltlicht. — Andere Schüler des Cigoli, wie Domenico Chresti genannt Pasignano, Gregorio Pagani u. a. sind in mehreren Gallerien zu finden. — Von Francesco Currado (1570—1661) befindet sich das Hauptwerk, die Madonna mit Engeln und Heiligen, im Chor von S. Frediano und Franz Xaver's Predigt in Indien

von demselben in S. Giovanino. — Von Christoforo Allori (1577 — 1621) ist besonders seine berühmte Judith im Palast Pitti zu bemerken. Diese Judith des Allori ist eins der alttestamentlichen Bilder dieser Zeit, welche von der Bibel nur den Vorwand nehmen. Es ist eine Buhlerin mit schwimmenden Augen, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett zur Darstellung gekommen, zu deren Erscheinung der prächtige Aufputz besonders gut stimmt. Eine büssende Magdalena von Allori im Palast Pitti gehört zu den affektvollsten Andachtsbildern. — Matteo Roselli (1578—1650) hat die Fresken in der ersten Kapelle rechts in der Annunziata in Florenz gemalt und einen Theil der Lünetten im Chiostro. Seine gefälligsten Bilder sind im Palast Pitti. — Der Schüler Roselli's, Francesco Furini, bringt mit seiner raffinirt weichen Modellirung des Nackten ein neues Element in die Schule. Er malt besonders seine weiblichen Aktfiguren in dieser Art. Von ihm im Palast Pitti, die Schöpfung der Eva, im Palast Capponi, David und Abigail, im Palast Corsini, Aktfiguren und Mythologisches. — Giovanni Manozzi da San Giovanni (1590—1636) erfährt die Einwirkung der bolognesischen Schule, besonders des Guercino, seines Altersgenossen, und lässt durch sein reiches Kolorit und durch seine blühende Phantasie, welche sein entschlossenes, frisches Improvisiren begünstigt, den Mangel einer höheren Auffassung fast vergessen. Von ihm, die Allegorien im grossen unteren Saale des Palast Pitti, die Versuchung Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole, die Geschichte des heiligen Andreas in einer Kapelle von S. Croce, die Malereien der Kuppel von Ognisanti und ein Theil der Lünetten des Chiostro. Ebenfalls von ihm, die Freskofigur einer Caritas im Gange des linken Hofs bei S. Maria la nuova; dann in Rom die Halbkuppel von S. S. Quattro. Seine erwähnten Allegorien im Saal des Palast Pitti sind absurd im Gedankeninhalt, aber doch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt. Auch in der Genremalerei hat sich Giovanni versucht; ein derartiges Bild von ihm im Palast Pitti.

Die Schule von Siena vertritt in dieser Zeit Rutilio Manetti (1572—1693), welcher dem Guercino am meisten nahe kommt. Seine «Ruhe auf der Flucht nach Aegypten», über dem Hochaltar von S. Pietro in Castel vecchio zu Siena, bleibt hinter keiner der damaligen Leistungen zurück. Allerdings hat er auch das übertrieben äusserlich Ceremonielle der Späteren, seine Ruhe auf der Flucht wird zu einer grossen Engelkur im Walde.

Die Schule Caravaggio's findet eine Anzahl Vertreter, bei denen sämmtlich die gemein und energisch aufgedrückte Leidenschaft den Grundton des Schaffens bildet. Die Franzosen Moyse Valentin und Simon Vouet und als Nachfolger des Valentin, der Venetianer Carlo Sarazeni gehören zu diesen. — Simon Vouet's Werke sind bei der französischen Malerei erwähnt. — Moyse Valentin

(1600 — 1632), hat ein sehr farbiges Kolorit. Von ihm, «Joseph als Traumdeuter», im Palast Borghese, die Enthauptung des Täufers im Palast Sciarra, eine Judith im Palast Manfrin zu Venedig. Indess folgt Valentin in den Marterbildern dem Caravaggio nicht, in der Wiedergabe des Grässlichen. In der erwähnten Enthauptung des Täufers tritt ein physiognomisches Interesse dafür ein. — Carlo Sarazeni malt die Juno, wie sie mit den Fingern dem enthaupteten Argus die Augen ausgräbt, um sie auf ihren Pfau zu übertragen. Das gemein naturalistische Bild befindet sich im Palast Doria in Rom. Von demselben die Geschichten des heiligen Bruno in der Anima zu Rom und der Tod der Maria in S. M. della Scala.

In Genua entwickelt sich keine eigene Schule, die Maler unterliegen hier fremden Einflüssen und je nachdem wechselt auch der Stil. — Giov. Batt. Paggi (1554—1627) hat die Manier der gleichzeitigen Florentiner. Von ihm, eine Anbetung der Hirten in S. Pietro in Banchi und eine Verkündigung im Dom. — Nur der jung verstorbene Pellegro Piola (1607—1630) hat einen eigenthümlichen, schönen Naturalismus entwickelt. Eine seiner Madonnen gehört zu den besten und liebenswürdigsten der Naturalisten. Bilder von ihm, im Pal. Brignole und ein Puttenfries im Pal. Adorno zu Genua.

d) Dekoration.

Der beginnende Barockstil hatte sich noch mit einfacher kassettenartiger Ornamentirung seiner Tonnengewölbe begnügt; doch bald riss die Deckenmalerei alles mit sich fort und die Stuckatur musste sich auf die Einrahmung der Gemälde beschränken. Allerdings entfaltet sich an diesen Rahmungen oft ein grosser Reichthum und dieselben sind dann besser als die Bilder. In den Kirchen Neapels sind um 1600 die Gewölbe meist in eine Anzahl Kassetten getheilt, welche mit historischen und allegorischen Bildern gefüllt sind, wie im Gesù nuovo. Vasari's Decke, im grossen Saale des Pal. vecchio in Florenz, bietet früher etwas Aehnliches. Dann schafft sich die Barockkunst bequemere grosse Cartouschen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben mit Bildern, wie in der Annunziata zu Genua. Auch jetzt noch suchten die Künstler dem grossen, in der Sistina gegebenen Vorbilde, die wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Scenen abzugewinnen, wie es Domenichino im Chor von S. Andrea della Valle, Annib. Caracci in der Gallerie Farnese versuchten. Im Ganzen schlägt aber Correggio's verführerisches Beispiel siegreich durch, man gewöhnt sich, die Kuppeln mit jenen ganz in Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen.

In Florenz vertritt Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti oder dell' Facciate, die malerische Dekoration in hervorragender Weise. Seine Arbeiten sind vielleicht die wichtigsten der eigentlichen Barockleistungen auf diesem Felde, reich an den schönsten Einzelmotiven. Die Deckenarabesken im ersten Gange der Uffizien sind mit viel Geist komponirt, ebenso die Perlmutter-Inkrustationen der Tribuna daselbst, um 1581. Von Poccetti ist das mittlere Gewölbefeld, in der Vorhalle der Innocenti, ganz vortrefflich in der Anordnung, dann die Deckenfresken in der Sakraments- und St. Antoniuskapelle zu St. Marco, schliesslich die Halle des Seitenhofs links im Pal. Pitti. Seine Malereien sind bisweilen mit Stuckatur gemischt.

In Ferrara in S. Paolo und anderen Orten finden sich mehrfach malerische Dekorationen im Barockstil.

In der früher blühenden Façadenmalerei, die erst in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts mit dem Eintreten der berninischen Stilrichtung ganz verschwindet, leistet Poccetti in Florenz noch das Beste, aber mehr in der Manier der Sgraffiti. Der beginnende Barockstil brachte dann phantastische Figuren, selbst historische Kompositionen in die Façaden. — Die genuesische Façadenmalerei fällt mehr in die frühere Zeit, nach dem Vorgange des Perin del Vaga. Hier sind es hauptsächlich grosse heroische und allegorische Figuren, selbst Historien, welche in gemalter, architektonischer Einfassung vorkommen, wie an Pal. Imperiali um 1560, mit seinen theils bronze- theils naturfarbenen Aussenmalereien. — Verona, ebenfalls schon in früher Zeit durch Façadenmalereien ausgezeichnet, hat in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kolorirte Fresken kirchlichen Inhalts, der späteren Venetianer, aufzuweisen. Um die Mitte des Jahrhunderts kommt der mythologische Inhalt in Aufnahme, zugleich die einfarbige Ausführung, aber nach den Stockwerken in Tönen wechselnd. Die Bemalung des Pal. Murari della Corte von Brusasorci ist besonders zu nennen. Hier enthält die Strassenseite in mehrfarbigen, die Flussseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie. Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts stirbt auch hier die Gattung aus. — Ein sehr anmuthiges spätes Beispiel der florentinischen Façadenmalerei ist der zweifarbige Fries mit Genien im kleinen Hofe der Camaldulenser, noch 1621 ausgeführt.

In Rom herrscht die Stuckdekoration vor; die gemalte Arabeske hat hier nicht einmal eine Nachblüthe aufzuweisen. Der in Rom mächtigere Barockstil verdrängte hier zuerst die ihm nicht gemässe Gattung. Maderna, dem man eine besondere Vorliebe für den Stuck vorwarf, führte hier das zweifarbig stuckirte Gewölbe der Vorhalle von St. Peter aus. — Die Wanddekoration der Gallerie im Pal. Farnese erfolgte durch vergoldete Stucko's; das System bilden korinthische Pilaster durch Nischen mit antiken Statuen

getrennt. Eine dekorative Skulptur, noch etwas in der älteren Art, übt die neapolitanische Schule an den Altären und Grabmälern; bemerkenswerth sind die Arbeiten von Cosimo Fansaga. — Giovanni da Bologna, der grosse Bildhauer, ist auch im dekorativen Genre einer der ersten, der humoristisch zu sein versteht, wie seine wasserspeienden Ungeheuer am Bassin um die Insel des Boboligartens in Florenz und der kleine bronzene Teufel als Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio beweisen. Sein Schüler Pietro Tacca schuf im Fratzenstil die vortrefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz. In demselben Stile sind die sogenannten Harpyjen am Portal von Pal. Fenzi in Florenz (vergleiche Fig. 90). Auch die Fontäne über dem Hofe des Pal. Pitti von Susini gehört hierher. Tüchtige barocke Wappeneinfassungen sind aus dieser Zeit in Florenz sehr viele vorhanden. Die Kunststecher tragen dazu bei, den Cartouschenstil im Sinne des Barocks umzubilden. Alles bekommt einen grösseren Massstab und lebhafte, sogar leidenschaftliche Bewegung, die Cartousche selbst wird weicher modellirt und unterscheidet sich wesentlich von dem holzartigen, trockenen Schnitt der früher üblichen. Schon Federigo Zuccaro, geboren 1536 († 1602), zeichnet eine Cartousche von besonderer Schönheit in den weichen Umrissen der Barockzeit und mit einem innigeren Hineinarbeiten des Figürlichen in das Ornamentale (Fig. 95). Antonio Tempesta, geboren in Florenz 1555 († 1630), bringt Affekt und leidenschaftliche Bewegung in seine Ornamentkompositionen. Agostino Caracci, Maler und Kunststecher, geboren zu Bologna 1557 († 1602), arbeitet in demselben Sinne und ist berühmt wegen seines «flammenden» Akanthus. Polifilo Zancarli oder Giancarli, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, bildet ein schweres massiges Rankenwerk, mit Figürlichem von ebenso schwerer Bildung untermischt, ähnlich der in den Niederlanden «Stil Rubens» genannten Ornamentirungsmanier. Bernardus Castellus arbeitet in der ersten Zeit des 17. Jahrhunderts in Rom. Seine Cartouschen von guter Erfindung zeichnen sich ebenfalls durch Weichheit der Konturen aus.

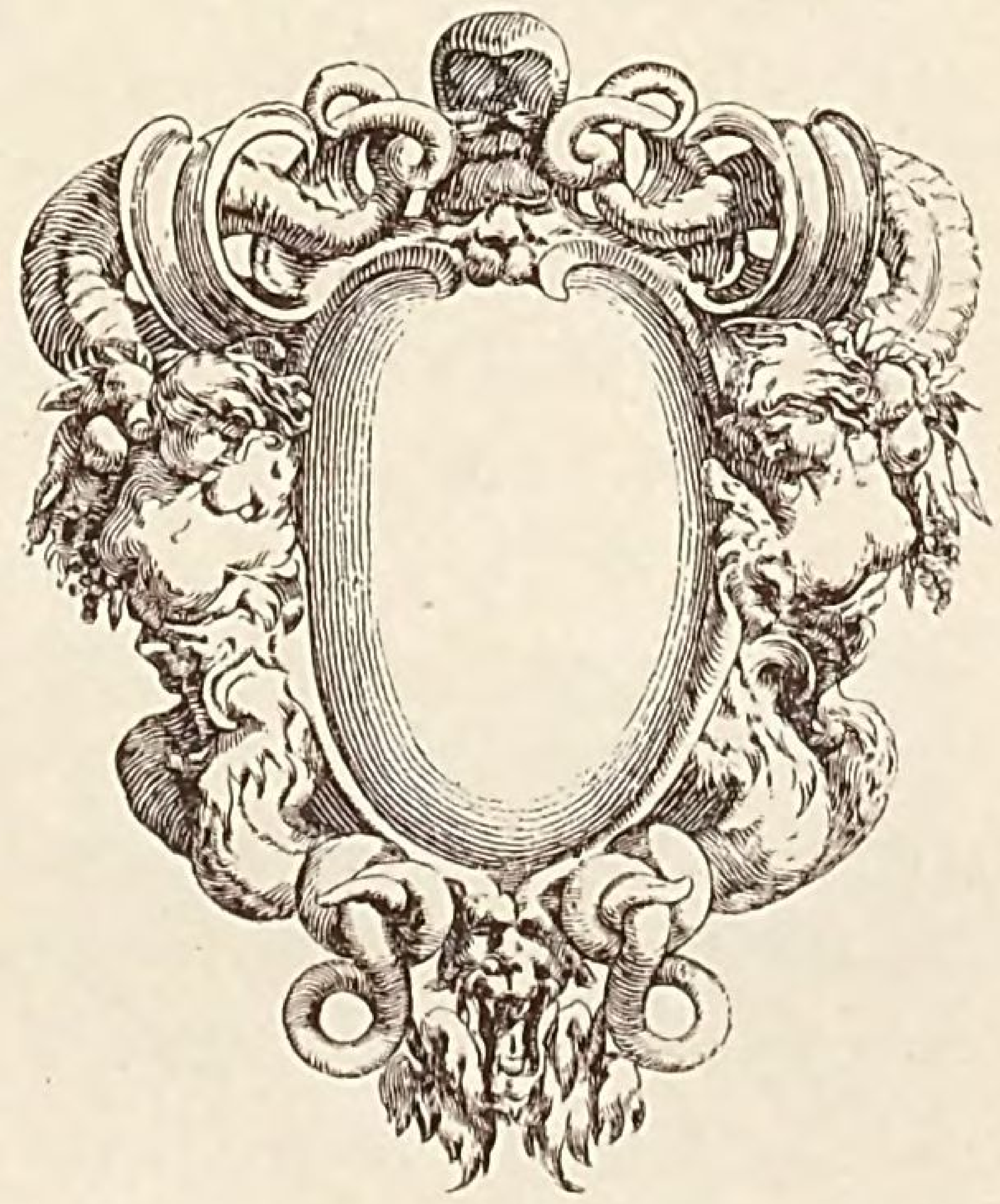

Fig. 95. Federigo Zuccaro. Cartousche.

e) Kunstgewerbe.

Die malerische Innendekoration der St. Peterskirche in Rom gab die Veranlassung, um auf die Ausführung von Mosaiken zurückzukommen. Man bemerkte, dass die in der Kirche in Oel und Fresko ausgeführten Gemälde von der Feuchtigkeit litten, und so fasste der Papst den Entschluss, diese Bilder durch Kopien in Mosaik ersetzen zu lassen. Unter Gregor XIII. sind die Mosaikbilder der Kuppel, Geschichten der heiligen Jungfrau, vollendet. In den Bogenzwickeln sind Kirchenväter nach Muziano und in den Lünetten die Verkündigung und Propheten nach Nicolo da Pesaro dargestellt. Am Anfange des 17. Jahrhunderts wurden die Mosaikbilder der grossen Kuppel von St. Peter in Angriff genommen. Sie geben den Heiland, die heilige Jungfrau, die Apostel, Heilige und Engel und einen Gottvater in der Laterne der Kuppel; sämmtlich nach Kartons des Arpino von Paolo Rosetti und Francesco Zucchi ausgeführt. Fast um dieselbe Zeit vollendet, die Mosaikbilder der Pendentifs der Kuppel, die Evangelisten nach Kartons des Giovanni de Vecchi und des Cesare Nebbia darstellend, von Giov. Batt. Calandra ausgeführt. Ueber der Porta Santa im rechten Seitenschiff, ein heiliger Petrus in halber Figur, in Mosaik nach Arpino. Die Mosaiken der ersten Kuppel des rechten Seitenschiffs, nach Ciro Ferri und Pietro da Cortona; die der Kuppel der Kapelle des heiligen Sebastian, nach Cortona und Guido Ubaldo Abbatini; die der Kuppel vor der Kapelle des heiligen Sakraments, nach Cortona und Rafaele Vanni ausgeführt.

In Florenz kam die Mosaiktechnik in harten Steinen, «Pietre dure», erst im 17. Jahrhundert in Uebung und setzte sich im 18. Jahrhundert fort. Das beste dieser Art sind einzelne Tischplatten mit schwarzem Grunde. Immerhin ist das künstlerische Verdienst, im Verhältniss zur Kostspieligkeit der Arbeit, gering. In derselben Technik, die Reliefverzierungen in der Madonnenkapelle der Annunziata und die Wappen im grossen Kuppelanbau von S. Lorenzo in Florenz. In Pisa, das Chorgeländer des Doms in derselben Art verziert, Arbeiten in der Certosa bei Pavia, die Altäre u. a. m.

Die Prunkgefässe werden nicht mehr mit der Feinheit und dem Schönheitssinn eines Benvenuto Cellini gebildet. Mitunter tritt eine sinnlose Liebhaberei für das kostbare, ohne Rücksicht auf die Form auf. Beispiele dieser Art sind die Apostelstatuetten von kostbaren Steinen und das Exvotorelief Cosimo's II. in den Uffizien.

Von den Marmorarbeiten dieser Zeit ist der Hauptaltar von St. Peter, unter Clemens VIII. um 1594 errichtet, bemerkenswerth. Seine obere Platte

besteht aus einem einzigen Stück Marmor von bedeutender Ausdehnung und umschliesst den ältesten von dem heiligen Sylvester geweihten Hauptaltar. Die Confessio der St. Peterskirche unter Paul V. (1605) ist durch Carlo Maderna angelegt. Vor derselben, ein vertiefter Platz, zu dem eine doppelte Treppe von weissen Marmorstufen herabführt. Die Vertiefung ist oben von einem Geländer in buntem Marmor umgeben. Wände, sowie Fussboden, sind mit kostbaren Steinarten ausgelegt. Auf dem Geländer befinden sich neun und achtzig immer brennende Lampen, welche in Füllhörnern von vergoldetem Metall stehen.

Von den Holzarbeiten zeigt das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa zu Florenz und die vom Jahre 1590 datirende Thür daselbst erst die Anfänge des Barockstils. Dagegen sind Beichtstühle und Thüren in S. Michele in Florenz tüchtig und ernstgemeint in diesem Sinne ausgeführt. Der Orgellettner links, im Dome zu Lucca von 1615, ist eine gute Barockarbeit des Sante Landucci. In Venedig werden mit dem Beginne der Barockzeit die Intarsien durch reiche geschnitzte Historien- und Brustbilder an dem Stuhlwerk und Getäfel der Kirchen ersetzt. So, das Stuhlwerk im Chor von S. Giorgio maggiore, das Wandgetäfel in der Kapelle del rosario im Seitenschiff von S. Giovanni a Paolo und im Chor der Carmine, dann das Wandgetäfel in den oberen Sälen der Scuola di S. Rocco u. a. O. Ueberall zeigt sich grosser Luxus und oft geschickte Behandlung des Figürlichen, mit untergeordneter Durchführung des Dekorativen verbunden.

f) Kunstlitteratur.

Die römische Antike findet fortwährend neue Bearbeiter. Dupérac (St.), I vestigi dell' antichita di Roma etc. 1621. Mit 40 Kupfern. — Derselbe, Antiquarium statuarum urbis Romae. Roma 1623. Mit 96 Kupfern. — Giambattista Mutiano, Il primo Libro, di fogliami antiqui con la regula delle foglie Maestre per imparar à spicigar detti fogliami. Brescia 1571. — Antonelli, C., Manuale di vari ornamenti tratti delle fabbriche e frammenti antichi. Rom 1581. Mit Kupfern. — Vincenzo Scamozzi, Discorsi sopra l'Antichità di Roma. Venetia 1582. Mit 40 Ansichten römischer Ruinen, gestochen von Pittoni. Folio. — Die Werke der Theoretiker der vorigen Epoche erscheinen erst jetzt, oder werden neu aufgelegt. Andrea Palladio, I quattro libri dell' Architettura. Venetia 1575. In Folio. Mit Figuren. — Rusconi (G. Ant.), Dell' Architettura lib. X. da Venez. 1593, in Folio. — Serlio (Seb.), Tutte le Opere d'Architettura. Venet. 1584. In Quarto. — Barca (Ant.), Avertimenti a regole circa l'architettura civile, sculptura, pittura etc. Mailand 1620. Mit Kupfern. — G. P. Lo-

mazzo, Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura. Milano 1584. — Das Geschichtliche der älteren christlichen Epochen findet Beachtung. Severano, J., Memorie sagre delle sette chiese di Roma. Rom 1630. 8⁰. Mit Kupfern. — Sansovino, Venezia, città nobilissima e singolare, descritta gia in XIV libri, e hora con molta diligenza etc., amendata e ampliata da Giov. Stringa, Venezia 1604, in 4⁰. — Van Aells, N., Les sept églises privilegées de Rome. Rom 1589. — Costaguti (Giambattista), L'Architettura di S. Pietro in Vaticano, opera di Bramante Lazari, Michel Ange Buonarotti, Carlo Maderno ed altri. Roma 1584. Ein neues theoretisches Werk dieser Zeit liefert Scamozzi. Idea dell' Architettura universale. Venezia 1615. 2 Bände in Folio. Mit Karten. — Die zahlreichsten Werke sind die Ornamentwerke der Kunststecher. Vasa a Polydoro Caravagino Pictore invent. Cherubinus Albertus incidit. atq. edidit Romae 1582. — Federigo Zuccaro, Recueil de divers Cartels à la manière antique, Firens sc. et ex. Bernardo Barbatelli, genannt Poccetti, Grotesken. — Domenichino Zenoi, Imagines quorundam Principium et illustrum vivorum etc. Venetia 1568. — Remigio Canta Gallina, Scènes d'un Opéra et les Représentations des entrées avec des vaisseaux pour la fète donnée sur l'Arno, à l'occasion des noces du prince de Toscane, d'après les dessins de Guilio Parigi en 1595. — Antonio Tempesta, Exemplare del disegno-pasto in luce nouamente da Giovanni Orlando Romano a Pasquino. 1609. — Annibale Caracci, Galerie du Palais Farnese a Rome. 1641. — Andrea Maliolus, Ornamentstiche mit Seefabelthieren und Figuren. Romae 1608. — Giambattista Montano, Diversi ornamenti capriciosi per depositi o altari utilessimi a virtuosi etc. Rom 1625. — Derselbe, Tabernacoli diversi etc. Rom 1628. — Giovanni Maggi, Fontane diversi che si vedano nel' alma Citta di Roma et altre parte de l'Italia. Rome 1618. — Giov. Batt. Bracelli, Bizarie di varie figure 1624. — Zancarli, Designi varii di etc. — G. Rossi, Nuova racolta di fontane che se vedano nel alma citta di Roma, Tivoli e Frascati. Roma 1618. Mit Kupfern. Folio.

2. Der nordische Barockstil in Frankreich, unter Henri IV. beginnend, herrschend unter Louis XIII. und in der Zeit der Regentschaft der Anna d'Autriche verschwindend, (1580—1630).

Der Uebergang aus der Spätrenaissance zum Barock macht sich in Frankreich, ebenso wie in Italien, in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts bemerkbar, am Ende der Regierung Henri's III. Hier wie dort bedeutet diese

Umwandlung die beginnende Herrschaft des malerischen Prinzips, aber das französische Barock wird erst aus zweiter Hand durch das Eindringen italienischer Formen ausgebildet. Die italienische barocke Auffassung der Bauglieder, die übermässige, auf Säulen und Pfeiler ausgedehnte Rustika, die vervielfachten Stützen, die hieraus folgende Verkröpfung der Gesimse und Sockel, das Durchschneiden und Volutiren der Giebel, das gesammte Hinarbeiten auf eine stärkere Schattenwirkung durch ein mächtig vortretendes Relief, dann die weicher modellirten und auch in die Aussenarchitektur übergehenden Cartouschenformen; alle diese Elemente verbinden sich mit den national-französischen, aus dem Mittelalter überkommenen Gesammtdispositionen und bringen die eigenthümliche Form «des nordischen Barocks» zur Erscheinung.

Allerdings war Frankreich in der vorigen Periode stärker von der Klassik durchdrungen worden, als die übrigen nordeuropäischen Länder und es ist deshalb der gothische Einfluss hier keineswegs so massgebend, wie etwa in Deutschland und in den Niederlanden. Unter Henri IV. und seiner, den italienischen Einfluss verkörpernden Gemahlin, Maria de' Medicis, tritt auch in Frankreich der Barockstil in stärker italienischer Färbung auf, als anderwärts. Die Hauptkünstler dieser Zeit, der Architekt Ducerceau und der Maler Fréminet, hatten sich ganz in diesem Sinne gebildet. Der durch die Jesuitenbauten gleichzeitig geübte Einfluss ist nur ein in derselben Richtung mitwirkender, aber keineswegs von entscheidender Bedeutung für den allgemein zur Geltung kommenden Kunststil. Weit mehr macht sich eine Verbindung der Barockformen mit den früheren eigenthümlich-französischen Erfindungen der Delorme und Lescot geltend. Die echte Art des nordischen Barockstils, dieser phantastischen Kombination gothisch gedachter Hauptformen mit einem barock-klassischen Detail kommt erst unter Louis XIII. zur Herrschaft, und bezeichnet den niederländischen Einfluss, speziell die Uebertragung der schweren und reichen Manier der Flamänder auf die französische Kunst. In der Architektur tritt diese niederländische Stilisirung öfter in einer malerischen Ziegelhaustein-Bauweise zu Tage, bei welcher das Ziegelmaterial nicht eine gleichgültige Flächenfüllung bildet, sondern ein mit bewuster Absicht auf koloristische Wirkung verwendetes Kunstmittel. Zur Zeit der Regentschaft der Anne d'Autriche, unter dem Einflusse Mazarin's, sogar schon etwas früher unter Richelieu, verschwindet diese Form des französischen Barocks und macht einem beabsichtigten Zurückgehen auf das Römisch-Klassische Platz, welches endlich alle Spuren gothischen Wesens verdrängt.

In Rücksicht auf das Vorkommen glänzender, berühmter Künstlernamen kann sich die erste Barockperiode nicht mit der vorigen Zeit messen, weder in der Architektur, noch in der Skulptur und Malerei. Der berühmteste französische

Bildhauer dieser Zeit, Jean de Douay (genannt da Bologna), lebt und arbeitet in Italien, ebenso sein Schüler Pierre Francheville von Cambray (genannt Francavilla). Die französischen Nachfolger der Vorigen, Biard, Barthélemy und Prieur sind von keiner grossen Bedeutung. Die Guillain, Sarrazin und die beiden Augier's sind besser, aber sie schleppen sich in der alten Manier fort und erst die Nachfolge Bernini's bringt später in die französische Skulptur ein neues Leben. In der Malerei folgt nach dem Tode Fréminet's eine Zeit gänzlicher Dürre und Maria de' Medicis musste einen Fremden, den Niederländer Rubens, berufen, um ihre berühmte Gallerie zu malen. Erst eine neue Generation von Malern, Valentin, Vouet und andere schöpfen wieder in Italien, im Anschluss an den dort aufkommenden Naturalismus, den Antrieb zu einer neuen lebenskräftigen Kunstweise.

a) Architektur.

Die reiche Bauthätigkeit der vorigen Periode hatte eine Reihe grosser Anfänge hinterlassen und König Henri IV. beschäftigte sich zunächst mit der Weiterführung dieser unvollendeten Bauten. Die Fortsetzung der Tuilerien, des Louvre, der Schlösser von Fontainebleau und St. Germain wurden gleichzeitig in Angriff genommen. Ein neues, auf den Antrieb des Ministers Sully unternommenes Werk war die Anlage der «Place de France», später «Place Royal» genannt, an der Stelle des ehemaligen, auf Befehl der Katharina de' Medicis abgebrochenen Hôtel des Tournelles. An der Vollendung dieses Planes wurde Henri IV. durch den Tod verhindert.

Einer der bedeutendsten Architekten unter Henri IV. ist Jaques Androuet Ducerceau, gegen 1515 oder 1520 geboren, stirbt vermuthlich 1585 zu Orleans, Turin oder Genf, wenigstens verschwindet seit 1584 seine Spur. Ducerceau kommt erst spät zum Bauen, lange vorher beschäftigt ihn die Arbeit des Kunststechers. Sein Hauptwerk «Les plus excellents Bastiments de France» ist zwar der Königin Katharina de' Medicis zugeeignet, aber es scheint, als ob er unter Henri II. niemals einen Bau von Bedeutung erhalten habe. Um 1545 kam Ducerceau nach Italien, kehrte 1548 nach Orleans zurück und begründete daselbst ein Atelier für den Kupferstich. Zunächst bis 1551 sticht er seine italienischen Studienblätter, Grotesken und Gebäude; dann bis 1572 erscheinen seine Bücher über römische Architektur; erst seit 1576 beschäftigt ihn die Aufnahme und Herausgabe der französischen Bauwerke.

Unter Heinrich IV. wurde Ducerceau mit dem Weiterbau der Tuilerien beauftragt. — Es hatte bisher noch Niemand in diesem Schlosse der Katharina de' Medicis gewohnt, und diese Eigenthümlichkeit sollte dem Bau noch

lange anhaften. Katharina de' Medicis behielt ihre Wohnung im Louvre, ebenso Henri IV., Maria de' Medicis, seine Wittwe, wohnte im Luxembourg, Louis XIII. blieb ebenfalls im Louvre und Anne d'Autriche bezog das Palais Royal. Erst Louis XIV. nahm mit seiner Grossjährigkeit die Arbeit an den verlassenen Tuilerien wieder auf, gab hier die berühmten mythologischen Feste, siedelte aber bald nach Versailles über.

Der Weiterbau der Tuilerien, unter Henri IV., war eine der umfänglichsten Bauunternehmungen zur Zeit des beginnenden Barockstils. Nach dem Originalplane Philibert de l'Orme's sollte ein grosses Viereck um

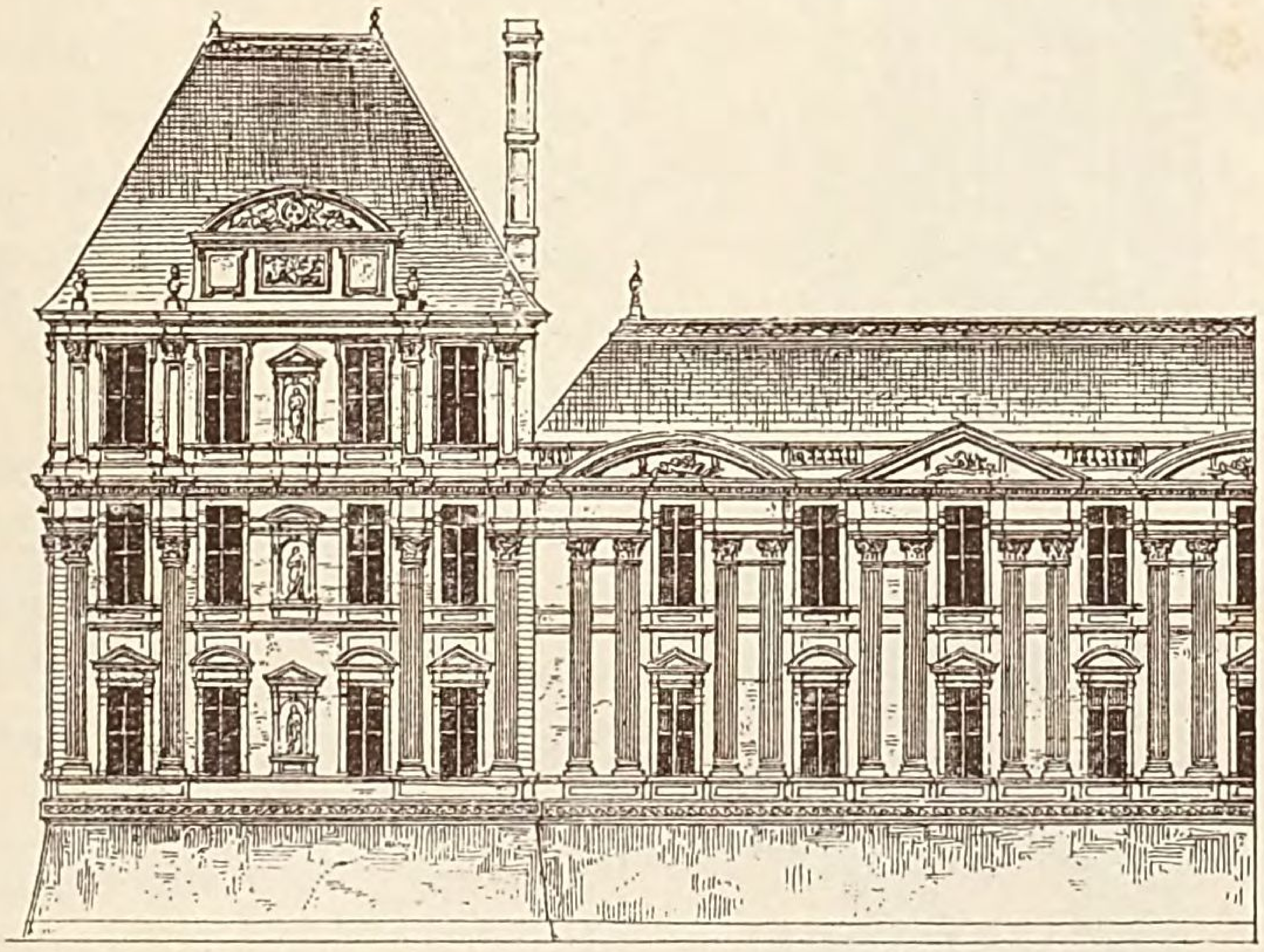

Fig. 96. Ducerceau. Tuilerien, Pavillon der Flora (n. Mariette).

einen quadratischen Mittelhof entstehen, mit zwei kleineren durch Gallerien getheilten Höfen an jeder Seite, diese Gallerien sollten wieder elliptische Höfe einschliessen (Qu. Ducerceau, Les plus excellents etc.). Vermuthlich sollte das Ganze nur ein Stockwerk hoch werden, mit einer Attika und grossen Dachfenstern, aber bis jetzt war nur die Gartenfront vollendet und andere Theile kaum in den Fundamenten angefangen. Ducerceau erbaute nun, mit Beseitigung des alten Plans, zwei Pavillons in der Längenaxe des vorhandenen Baues. Diese Pavillons, der «Flora» und Pavillon «Marsan» genannt, haben eine grosse, durch zwei Geschosse gehende korinthische Pilasterordnung erhalten (Fig. 96). Die unteren und oberen Fenster sind zusammengezogen, die unteren mit geraden und gebogenen Giebeln abwechselnd überdeckt und die oberen schneiden durch das Gebälk. Ein drittes Geschoss mit Rahmpilastern ist durch ein sehr schwaches Hauptgesims abgeschlossen, und ein steiles Dach

mit einschneidenden Dachaufsätzen, welche mit Rundgiebeln bekrönt sind, erhebt sich über dem Ganzen. (Qu. Mariette etc.) — Die hohen Pavillons machten die geringe Höhe der Façade de Lorme's noch augenscheinlicher und es war deshalb gerechtfertigt, dass Ludwig XIV. später die ganze Façade auf drei Stockwerke bringen liess und den Mittelbau entsprechend erhöhte. — Von de Lorme's Bauwerk ist demnach wenig mehr übrig geblieben, als das wiederverwendete Motiv seiner Attika.

Im Anschluss an die erwähnten Pavillons und an eine bereits unter Charles IX. vom Louvre aus an der Seineseite begonnenen Gallerie, liess Henri IV. eine grosse Gallerie zur Verbindung der Tuilerien mit dem Louvre errichten. Wie in dem anschliessenden Pavillon gehen hier grosse korinthische Pilaster durch beide Geschosse, rein dekorativ, ohne jede Beziehungen zum Innern. Die beiden Fensterreihen sind zusammengezogen und die obere schneidet wieder durch das Gebälk. Zwei Paar gekuppelte Pilaster sind jedesmal zusammengefasst und abwechselnd mit grossen runden oder graden Giebeln überdeckt; darüber erhebt sich, hinter einer Balustrade, das steile Dach. (Vergl. Fig. 96). Die durch zwei Geschosse gehende Ordnung und die gewaltsam gesteigerte Grösse der Gliederung ist ein Merkmal des beginnenden Barockstils; die Architekten waren in diesem Falle Ducerceau und Dupérac (Qu. Mariette etc.). — Die andere Hälfte der Gallerie vom Louvre herkommend, welche bereits unter Charles IX. begonnen war und nur einen niedrigen, mit einer Terrasse abgeschlossenen Bau vorstellte, wurde unter Heinrich IV. durch den Architekten Metezeau beendet. Es bedurfte einer grossen Geschicklichkeit, um die Monotomie dieser langen Façade, welche nur einmal durch ein viersäuliges Portal mit einem Balkon darüber unterbrochen war, zu beleben. Die vermikulirten Schichten des Erdgeschosses, die elegante Anordnung der Pilaster, welche die Fenster der oberen Etage einschliessen, dann die Nischen mit Figuren dazwischen und der Wechsel der runden und graden Giebel der Fensterbekrönungen sind die Mittel gewesen, deren sich der Architekt bedient hat, um

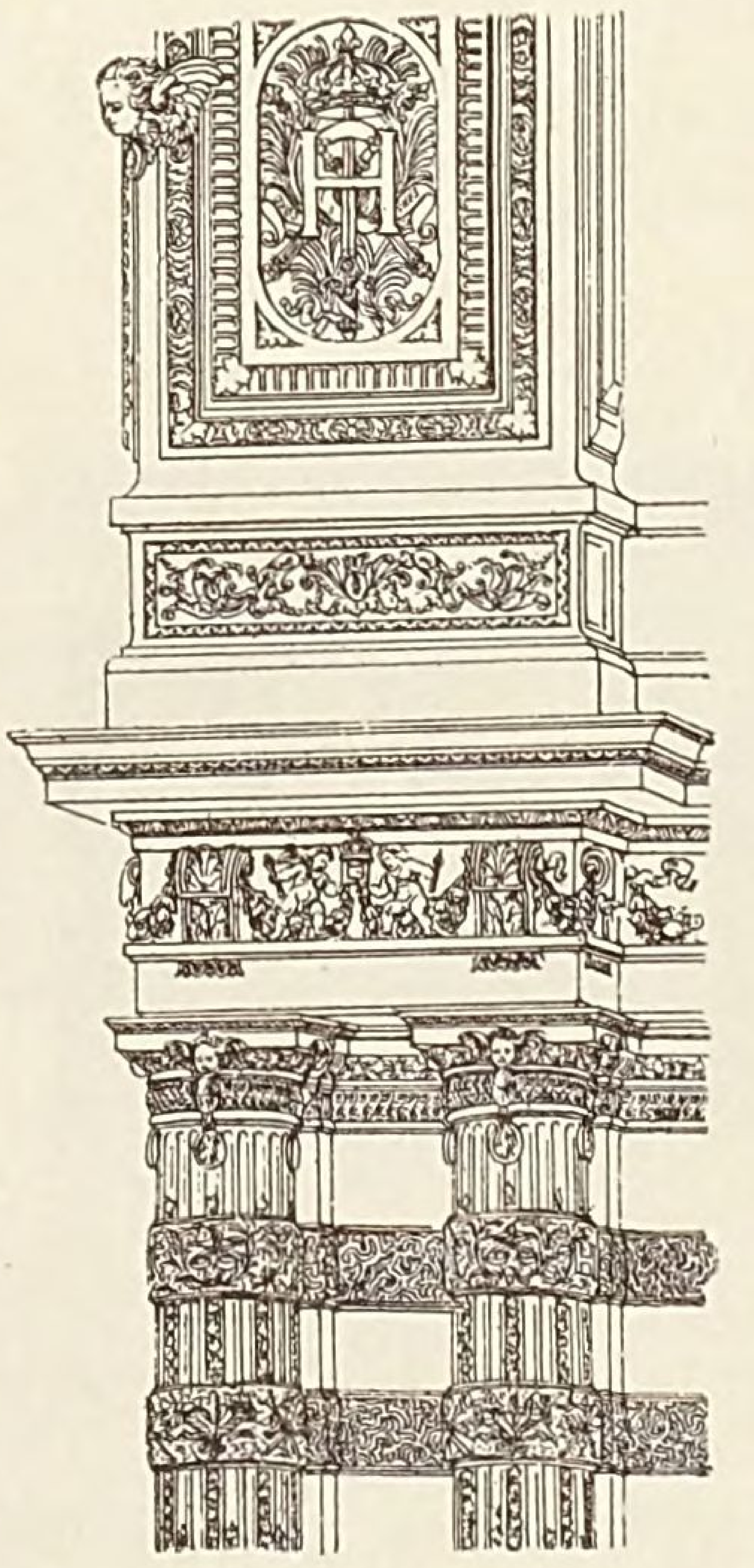

Fig. 97. Metezeau. Gallerie am Louvre.

eine grössere Lebendigkeit zu erreichen (Fig. 97). Ganz ist dies dem Metezeau nicht gelungen, es bleibt ein Rest von trockener Pedanterie; aber immerhin gehört das Gebäude zu den besten dieser Zeit, besonders, was die elegant und fein durchgeführten Dekorationen anbelangt. — Henri IV. liess auch dem Flügel der Katharina de' Medicis am Louvre eine Etage hinzufügen; das Innere wurde als grosse Gallerie ausgebildet und reich mit Malereien der Porbus, Bunel und Debreuil geschmückt, aber dieser Theil brannte ab und an derselben Stelle errichtete später Louis XIV. die Gallerie d'Apollon.

Jaques Androuet Ducerceau baute einen Flügel des berühmten, von Lescot und Bullant begonnenen Hôtel Carnavalet in Paris und schloss sich hier dem Stile seiner Vorgänger an; auch der verwendete figürliche Schmuck, die vier Elemente darstellend, ist ganz in der Art des Goujon, welcher die vier Jahreszeiten, an dem älteren Bau befindlich, gearbeitet haben soll. — Jean Baptiste Ducerceau, Sohn des berühmten Androuet, begann 1578 den Pont Neuf, welcher erst 1604 von Guillaume Marchand nach dem ersten Plane vollendet wurde. Um 1614 wurde hier die Statue Heinrich IV. errichtet. Derselbe jüngere Ducerceau machte ein Projekt zur Anlage von Terrassen für das Schloss St. Germain, welches aber nicht zur Ausführung kam.

Das Schloss von Fontainebleau erhielt unter Henri IV. sehr bedeutende Erweiterungen. Hier wurde von Maria de' Medicis im Jahre 1601 der nachherige Louis XIII. geboren, aber erst 1606 getauft. Diese Feierlichkeit gab Veranlassung zum Bau der Kapelle, genannt «Baptistère de Louis XIII.», zwischen der Cour ovale und der Cour Henri IV. belegen. Dann wurde um 1608 die Innendekoration der Kapelle de la Sainte-Trinité begonnen, durch den von Rom berufenen Maler Martin Fréminet und erst 1638 unter Louis XIII. beendet. Die Cour de la Fontaine erhielt jetzt durch eine offene Gallerie an der Nordseite ihren Abschluss. Die Cour Henri IV. kam ganz neu hinzu und wurde 1609 beendet. Die Treppe «du fer à cheval» in der Cour du cheval blanc, wurde erst 1634 unter Louis XIII. erbaut. Alle diese Bauten, besonders die unter Henri IV. errichteten, zeichnen sich durch einen glänzenden, aber stark italienisirenden Barockstil aus. Die hohen Dächer und die Auflösung der Baumassen in Pavillons ist das spezifisch französische Element; dagegen kommen steile oder sogar abgetreppte Giebel nicht vor. Eine andere Eigenthümlichkeit dieser Architektur ist die gelegentliche Verwendung der gemischten Ziegel-Haustein-Bauweise, in Absicht auf Erzielung einer polychromen Wirkung. Die Dekorationsformen sind einfach und streng, erst unter Louis XIII. kommt ein phantastischer Zug hinzu, und ein weich modellirtes Cartouschenwerk macht sich geltend, aber letzteres immer in edler Zeichnung und ausgezeichneter Durchführung. — Die Taufkapelle zu Fon-

tainebleau hat, in der Front nach der Cour ovale, unten ein Rundbogenthor mit Seiteneingängen zwischen korinthischen Pilastern, darüber eine mit einem Dom überbaute offene Loge ebenfalls im Rundbogen geschlossen und mit

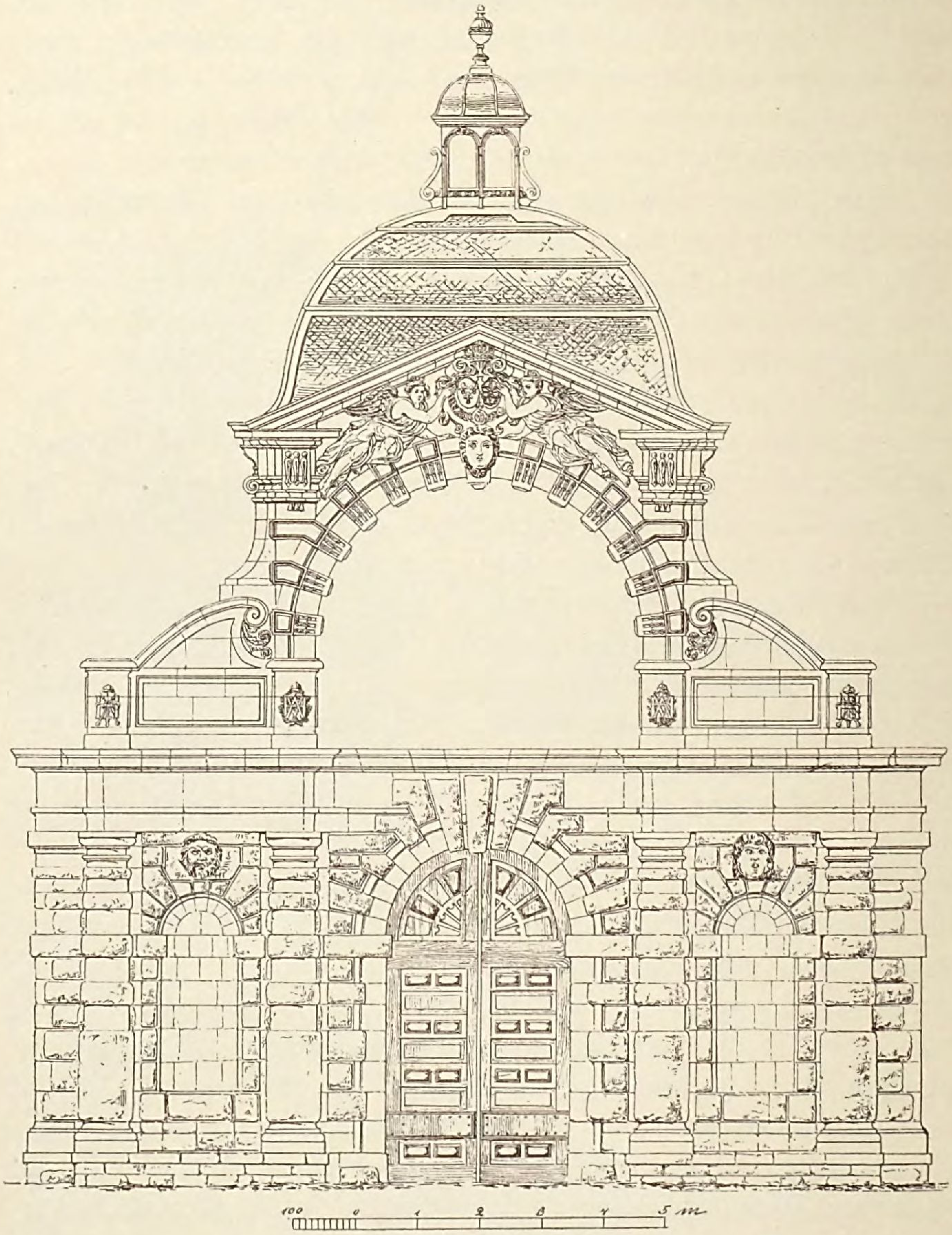

Fig. 98. Taufkapelle Louis XIII. in Fontainebleau. Ansicht von der Cour Henri IV. (n. Pfnor).

einem Flachgiebel bekrönt. Der Rundbogen durchschneidet das Gebälk und der Raum zwischen Bogeneinfassung und Giebellinien ist mit einem Wappenfelde und Ruhm verkündenden geflügelten Genien angefüllt (Qu. Pfnor, pl. 30).

Die Front der Baptistère nach der Cour Henri IV. hat dieselbe barocke Hauptanordnung, nur ist hier das Erdgeschoss sammt den Säulenportiken zu beiden Seiten des Eingangs in derber Rustika behandelt; dieselbe ist in Fig. 98 dargestellt (Pfnor, pl. 31). Die Details, die Kapitäle der Pilaster und die Konsolen des oberen Logenaufsatzes sind phantastisch, aber sehr edel geformt, ebenso ist das Figürliche von vortrefflicher Ausführung (Pfnor, pl. 32—34). — Der Mittelpavillon an der Place-d'Armes mit grossem Rundbogenportal, Flachgiebel und steilem Helmdach, in kräftiger Rustika der Fronten, zeigt dieselbe Auffassung wie die Baptistère (Pfnor, pl. 20); dagegen haben die Bauten des Hofs Henri IV. eine nüchterne Fassung. Die Einfassungen der Fenster sind hier im Ziegelhausteinstil hergestellt und die Auflösung der Baumassen in einzelne Pavillons ist konsequent durchgeführt (Pfnor, pl. 20, 91). Die Gallerie «des Cerfs» begrenzt den Garten der Diana; dieselbe wurde unter Henri IV. aufgeführt und unter Louis XV. zerstört. Die noch erhaltene Gartenfaçade, im Ziegelhausteinstil, auf polychromische Wirkung gearbeitet. Die Ornamentirung ist streng, ohne jedes Cartouschenwerk; dagegen ist der Akanthus viel verwendet und daneben ein kleineres Blattwerk, welches in der französischen Renaissance eine besondere Rolle spielt (Pfnor, pl. 25 und 26). Die Chapelle de la Saint-Trinité zeigt im Innern den echt italienischen, barocken Dekorationsstil in glänzender Ausführung. Die gewölbte Decke ist ein Hauptprachtstück einer derartigen Stuckirung, welche mit reich entwickeltem Cartouschenwerk die Bilder umschliesst; indess hat doch das Detail einen unterscheidenden französischen Charakter. Drei grosse Mittelbilder werden durch reiche, breite Gurtungen getrennt und friesartig eingefasst. In diesen Friesen sind wieder kleinere Bilder angebracht. Die Bilder Fréminet's, in kühnen Verkürzungen gezeichnet, verrathen das Studium des Michelangelo (Pfnor, pl. 51—70). Das spätere Eingangsportal und die Thür zeigt den schwereren Barockstil Louis XIII. mit dem weich modellirten, reichlichen Cartouschenwerk (Pfnor, pl. 68 u. 69). Der Hauptaltar von Bordoni, in etwas starren Linien, aber ebenfalls in entschiedenem Barock. Das Marmormosaik des Pflasters der Kapelle ist sehr schön und streng in der Zeichnung. Die wenigen unter Louis XIII. in Fontainebleau ausgeführten Baulichkeiten sind sämmtlich in dem vorgeschrittenen Barockstil gehalten. Hierzu gehören: die hufeisenförmige Treppe in der Cour du cheval blanc, die Thore des grossen Vestibuls des Mittelpavillons in demselben Hofe und das Avant-Portail der Porte Dauphine, 1639—1640 von Chastellain errichtet mit sehr schönen Merkurshermen von edler Ausführung.

Das neue Schloss am Ufer der Seine zu Saint Germain en Laye, durch Henri IV. angelegt. Dasselbe stand auf einer grossen, durch Arkaden

unterstützten Terrasse, wurde aber in der Revolution zerstört. Architekt war Marchand und der Florentiner Francini machte die Ornamentik.

Die Anlage der Place royal in Paris unter Henri IV. sollte zuerst nach einem ganz idealen Plane erfolgen und den Namen «La place de France» erhalten; acht Strassen, nach den Provinzen Frankreichs benannt, sollten hier münden. Dies war die Idee Sully's, aber dieselbe kam mit sehr abschwächenden Vereinfachungen zur Ausführung. Der Bau wurde 1605 begonnen und 1612 beendet, der Urheber des Planes ist ebenso wenig bekannt, wie die ausführenden Architekten. Um einen grossen viereckigen Rasenplatz erhoben sich an allen vier Seiten fünfunddreissig dreistöckige Pavillons von gleichen Dimensionen. Jeder derselben, mit steilem Helmdach, ist von zwei hohen Schornsteinen flankirt und von einem eleganten Gitter gekrönt, auf dem Vasen angebracht sind. Im Erdgeschoss des Platzes öffnen sich 144 Arkaden mit einem Gewölbe in gedrücktem Bogen überdeckt. Die Architektur, in dem bekannten Ziegelhausteinstil, im Verein mit den grauen Schieferdächern ist auf eine heiter koloristische Wirkung berechnet. Die Uniformität der Anlage wurde durch zwei höhere und reichere Pavillons in Mitten der Hauptfronten unterbrochen, in welche zwei Strassen einmündeten. Der König baute nur die Pavillons der Südseite, die übrigen wurden von Privatunternehmern, besonders Seidenfabrikanten für sich ausgeführt. — Aehnlich und aus derselben Zeit stammend ist die dreieckte Place Dauphine.

Am Hôtel de Ville von Paris wurde seit 1606 weiter gebaut, aber immer noch nach den auf Pergament gezeichneten Plänen Boccador's. Die Treppe zum Thronsaal und die Anlage der Cour d'honneur zeigen, im Charakter dieser Zeit, einen mässigen Uebergang zum Barockstil (Qu. Victor Calliat). — Am Hôtel de Ville zu La Rochelle wurde 1605 eine Gallerie ausgeführt, im Stil Henri IV. Das Erdgeschoss ist sehr niedrig, die Arkaden in grossen und kleinen Intervallen abwechselnd, die grossen mit schwebenden Rundbogen, die Säulen mit Bossagen. Der erste Stock hat korinthische Säulen, dazwischen Figurennischen und in den breiteren Intervallen grosse Fenster. Ueber dem Gebälk folgt ein Dachgeschoss, sehr phantastisch in Dachfenster und Giebel aufgelöst, als nordischer Uebergang zum steilen Dache. Die Dekoration der Façade mit Masken, Hermen und sonstigem Figürlichen ist sehr reich (Qu. Rouyer etc.).

Ein Haus zu Rouen, belegen Rue de la Grosse-Horloge, jetzt abgebrochen, um 1601 erbaut, zeigte im Erdgeschoss zwei Läden. Die oberen Etagen waren ganz in eine kräftige Fensterarchitektur mit Bossagen aufgelöst (Qu. Sauvageot etc.).

Das Château de Beaumesnil (Dep. Eure) nach 1604 in einem derben, sehr malerischen Barockstil erbaut, zeigt eine Verbindung von Haustein und

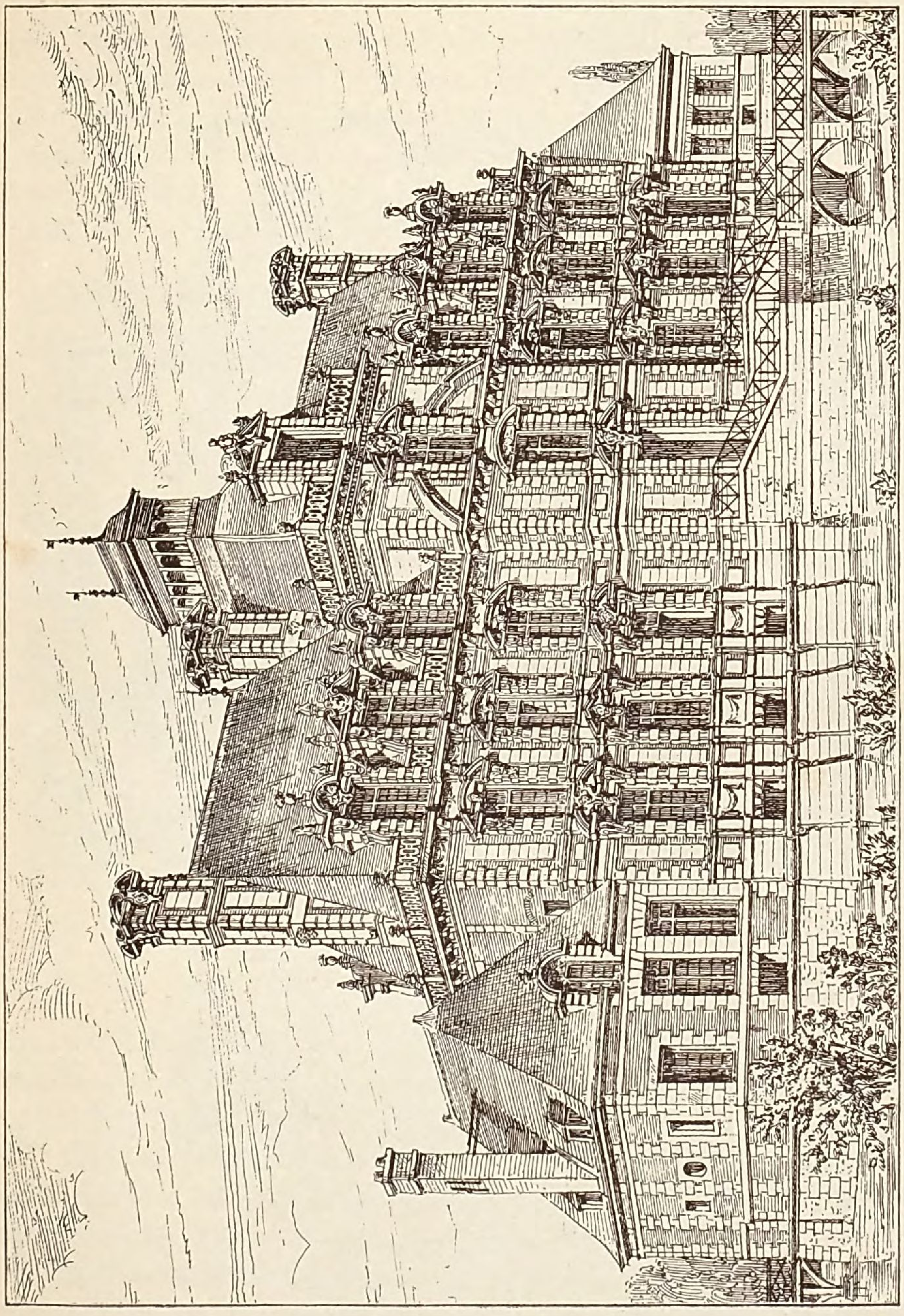

Fig. 99. Château de Beaumesnil. (n. Sauvageot).

Ziegelflächen in verschiedenen Farben. Das Schloss liegt in Mitten eines Teiches. Die Façade macht eine mächtige und kühne Silhouette von grossartiger Wirkung (Fig. 99). Die Säulen sind durch vorspringende Tambours unterbrochen, und die Giebel über den Fenstern durch kolossale Cartouschen. Der hoch emporgeführte Mittelbau und die Dachfenster, zusammen mit den hohen Essen und Dächern, bilden ein kühnes malerisches Ganzes (Qu. Sauvageot etc.).

Das Hôtel de Montescot zu Chartres, jetzt Hôtel de Ville, ist im Jahre 1611 für Herrn de Montescot erbaut. Der Plan bildet, wie bei allen Adels-

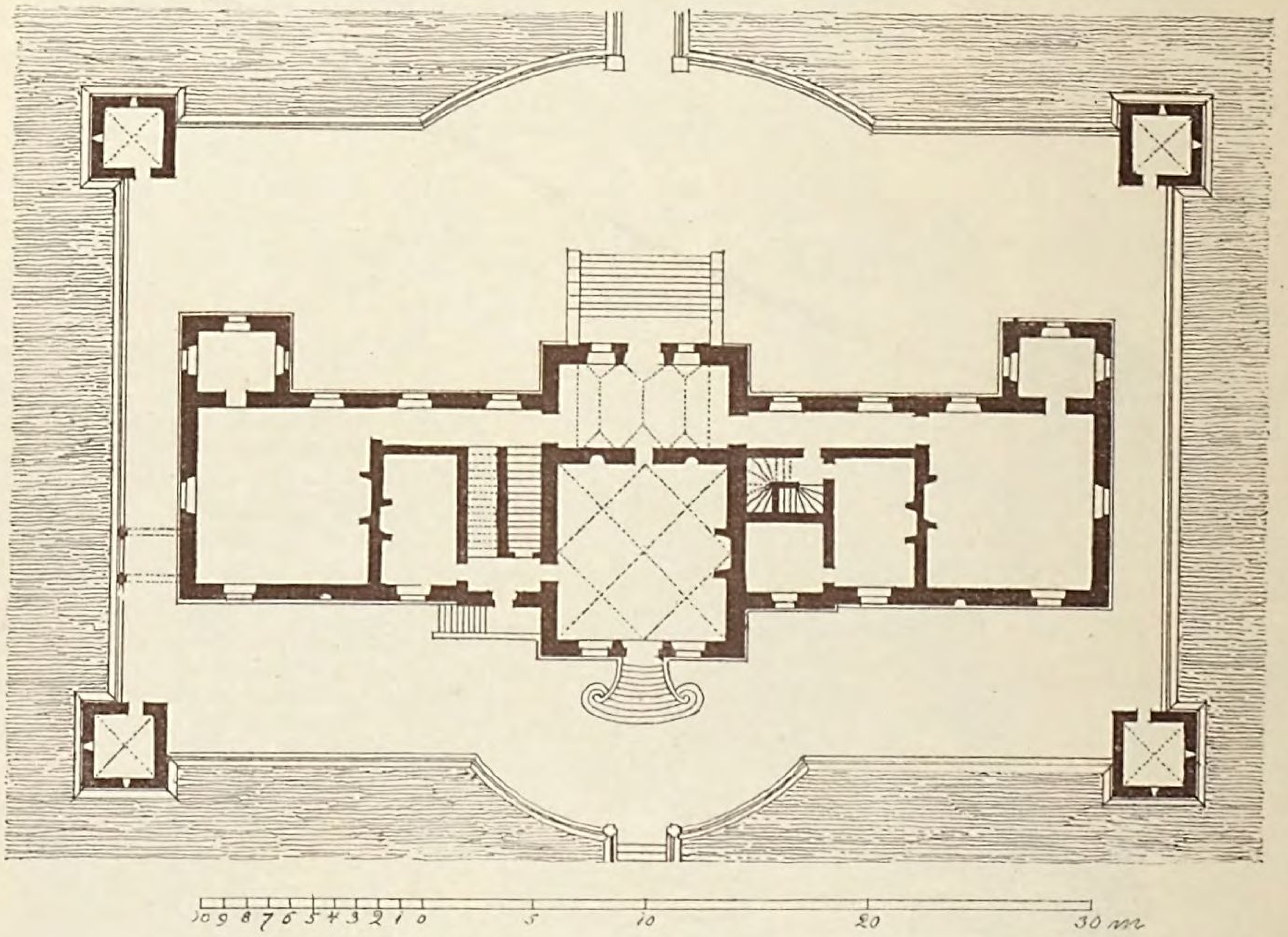

Fig. 100. Château de Wideville. Grundriss.

Hôtels aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, einen viereckten Hof, von drei Corps de Logis umgeben und an der Strassenseite durch eine Mauer geschlossen. Die Hauptfaçade ist aus Ziegeln und Haustein konstruirt. Das Portal in der Hofmauer, in einem derben Barockstile gehalten, aber nicht ohne Eleganz. Die Säulen durch vorspringende Schichten unterbrochen, ein Giebel mit Voluten, dazwischen eine Cartousche mit dem Wappen. Die Pavillons der Flügelbauten mit Pilastern in Ziegelmauerwerk, die Zwischenmauern in abgeputztem Bruchsteinmauerwerk. Die Dachfenster sind im Rundbogen mit Ziegeln eingewölbt, und von einem zweiten Rundgiebel in Haustein überragt. Die inneren Hoffaçaden zeigen dieselbe Architektur. Die Innendekoration ist ganz verändert, dagegen ist noch etwas von den alten bleiernen Dachendigungen erhalten (Qu. Sauvageot etc.).

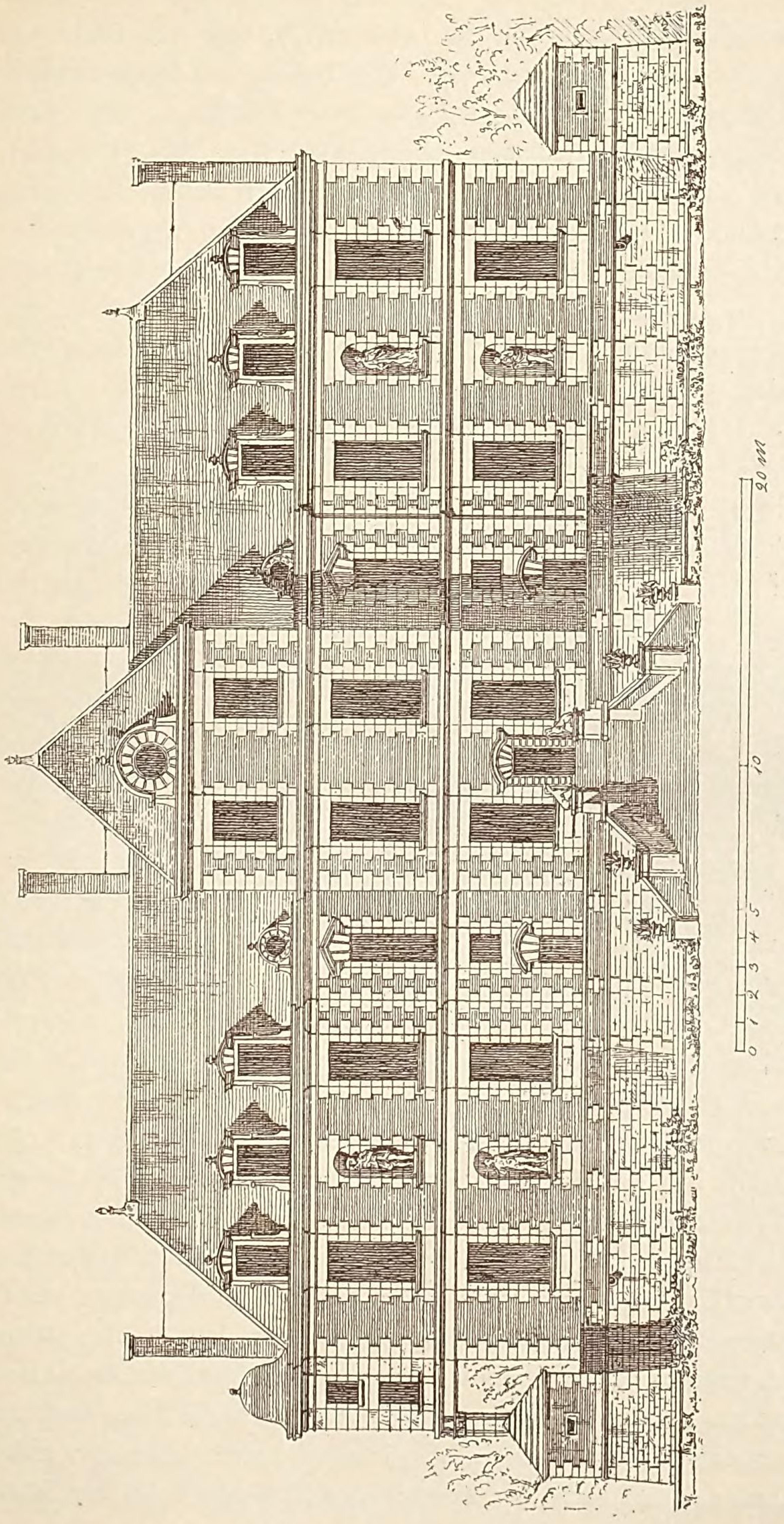

Fig. 101. Château de Wideville. Parkfaçade (n. Sauvageot).

Château de Wideville (Dep. de Seine et Oise) für den Finanzdirektor Claude de Bullion erbaut, in Ziegeln und Haustein, sonst von äusserster Einfacheit der Formen (Fig. 100 und 101). Die Baumasse ist durch einen Mittelpavillon und zwei Eckpavillons mit Helmdächern gegliedert. Die Ornamentskulptur fehlt ganz, aber die Silhouette wirkt malerisch. Im Park befindet sich ein Grottengebäude von reicher innerer Dekoration mit Muschelwerk. Aussen an demselben finden sich Bossagen mit Tropfsteinbildungen (Qu. Sauvageot etc.).

Louis de Foix (1580—1611) erbaut den schönen, unter den Namen «Thurm von Corduan» bekannten Leuchtthurm. Derselbe Architekt wurde dann nach Spanien berufen, um die Kirche und das Kloster des Escorial zu vollenden.

Jaques de Brosse ist der Hauptvertreter der architektonischen Richtung, während der Zeit der Minorität Louis XIII., und der Luxembourgpalast in Paris ist sein Hauptwerk, zugleich das beste Bauwerk dieser Zeit in Frankreich. Zeit und Ort der Geburt de Brosse's, wie seines Todes, ist unbekannt, nur durch seine Bauten ist bewiesen, dass er in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zur Zeit der Maria de' Medicis lebte. Als Wittwe Henri's IV. und Regentin beschloss diese den Louvre zu verlassen und einen eigenen Palast für sich zu bauen. Sie kaufte 1612 das Hôtel de Piney-Luxembourg und vereinigte damit noch andere Grundstücke. De Brosse bekam den Auftrag für den Neubau, die Gartenfaçade des Pal. Pitti in Florenz sollte auf den Wunsch der Regentin das Modell geben und der Bau wurde rasch begonnen und fortgeführt, so dass derselbe bereits 1615 bewohnbar wurde. Der Plan ist indess ganz französisch, die Hauptmasse bildet ein stattliches Corps de Logis, drei Stock hoch mit vier Eckpavillons, an welche sich eine mit Flügelbauten umgebene, an der Strassenseite durch terrassirte Arkaden mit einem monumentalen Portal abgeschlossene Cour d'honneur anfügt. Die Gartenseite hat einen vorspringenden Mittelbau mit Kuppel, auch das Ehrenportal hat eine kleinere Kuppel. Die über die ganze Façade gehende, auch auf Säulen und Pilaster ausgedehnte Rustika wirkt monoton und wird nur durch die starken Vorsprünge der Façade etwas gemildert. Uebrigens fehlt hier, wie überall in Frankreich, ein wesentliches Stück der florentinischen Architektur; das weitausladende, für das Ganze komponirte Hauptgesims, welches aber bei den steilen französischen Dächern nicht anwendbar war (Fig. 102). — Die spätere Verdoppelung der Tiefe des Hauptgebäudes unter Louis Philipp hat den Charakter des Bauwerks nicht wesentlich verändert, dagegen ist die ursprüngliche innere Einrichtung fast ganz verschwunden. — Dieselbe war sehr reich, wie noch die Reste bemalter und vergoldeter Lambris beweisen, welche jetzt im Erdgeschosse verwendet sind und früher den Schmuck der Zimmer der Königin, im ersten Stock der

beiden rechts belegenen Pavillons, bildeten. Die allegorischen Figuren der Wände hatte hier van Thulden, die Plafonds van Hoeck, die Landschaften van Huden gemalt. In der Gallerie befanden sich die berühmten Bilder von Rubens, das Leben der Königin darstellend, jetzt im Louvre. Im Jahre 1631 musste die Königin Frankreich verlassen, von Richelieu vertrieben, und der zweite Sohn Gaston, Herzog von Orleans, erbte das Palais.

Im Jahre 1618 war der grosse pariser Justizpalast abgebrannt und deBrosse wurde beauftragt, den Bau wieder zu errichten. Um 1622 war derselbe vollendet. Den bemerkenswerthesten Theil des Gebäudes bildet die Salle des Pas-Perdus; dieselbe besteht aus zwei grossen Schiffen, welche von Hausteinen aufgeführt, mit einem Gewölbe von Schnittsteinen im Halbzirkel eingewölbt

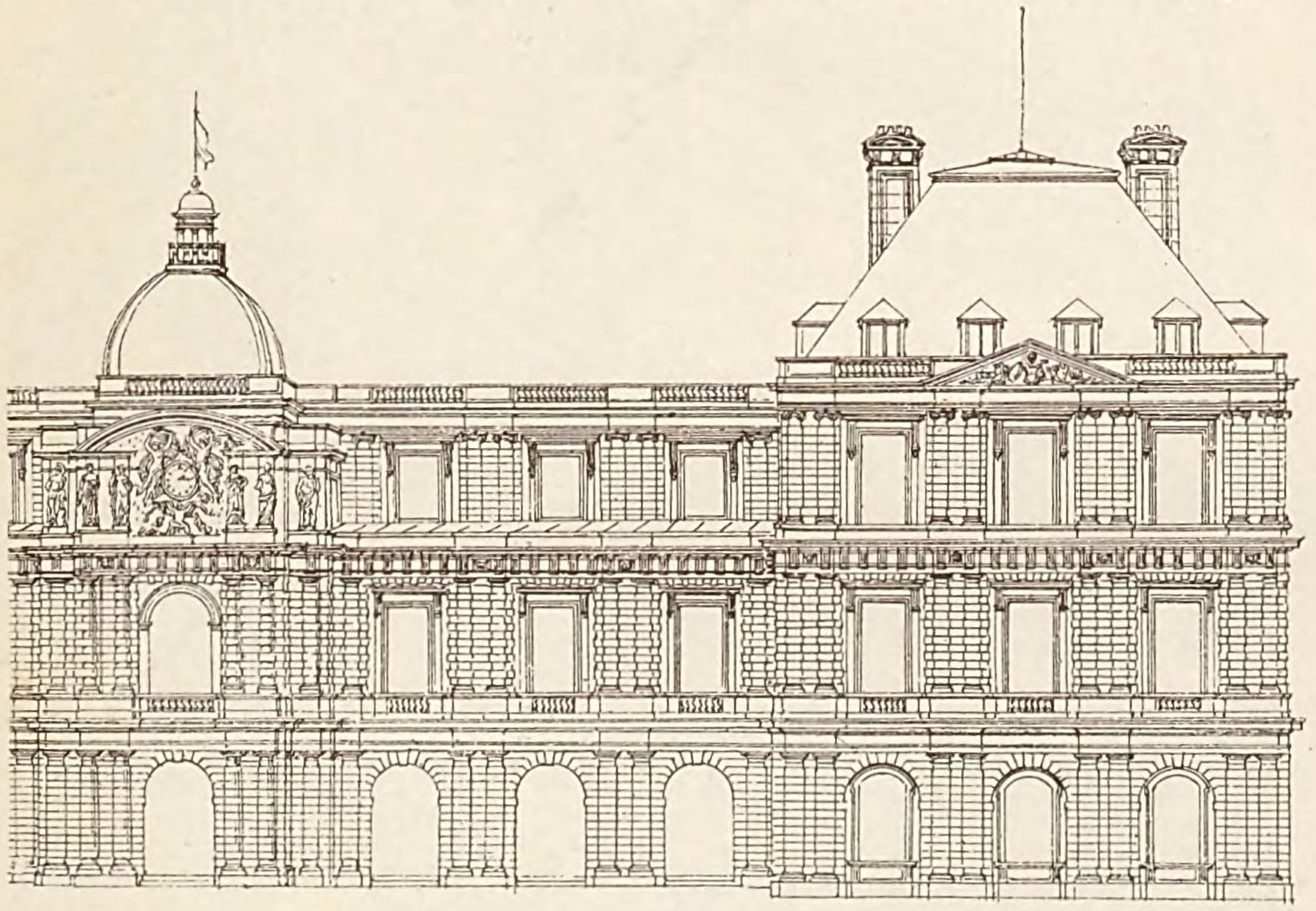

Fig. 102. De Brosse. Vom Palais Luxembourg.

und der Länge nach durch eine Arkadenstellung auf Pfeilern getheilt sind. Das Licht kommt einzig durch die zwei grossen Fenster in den Schildbögen jedes Schiffs. Die Wirkung des Raumes ist grossartig. Das letzte berühmte Werk de Brosse's war die Wasserleitung von Arcueil, dieselbe wurde 1624 beendet.

Ein kirchliches Werk des Jaques de Brosse ist die 1616—1621 von ihm erbaute Façade der Kirche St. St. Gervais et Protais zu Paris. Die Kirche ist der Hauptsache nach gothisch, später mit Zuthaten des Uebergangsstils versehen. Die Façade, zu welcher König Louis XIII. den Grundstein legte, zeigt den Einfluss des Façadenbaues der römischen Kirchen, wie derselbe durch Giac. della Porta und andere ausgebildet war. Die drei Säulenordnungen, die

dorische, jonische und korinthische kommen hier übereinander zur Anwendung und geben der Façade ein antikisirendes Gepräge; indess bleibt doch in der Hauptbewegung das gothische aufstrebende Prinzip herrschend (Qu. Gailhabaud, Heft 74 und 75).

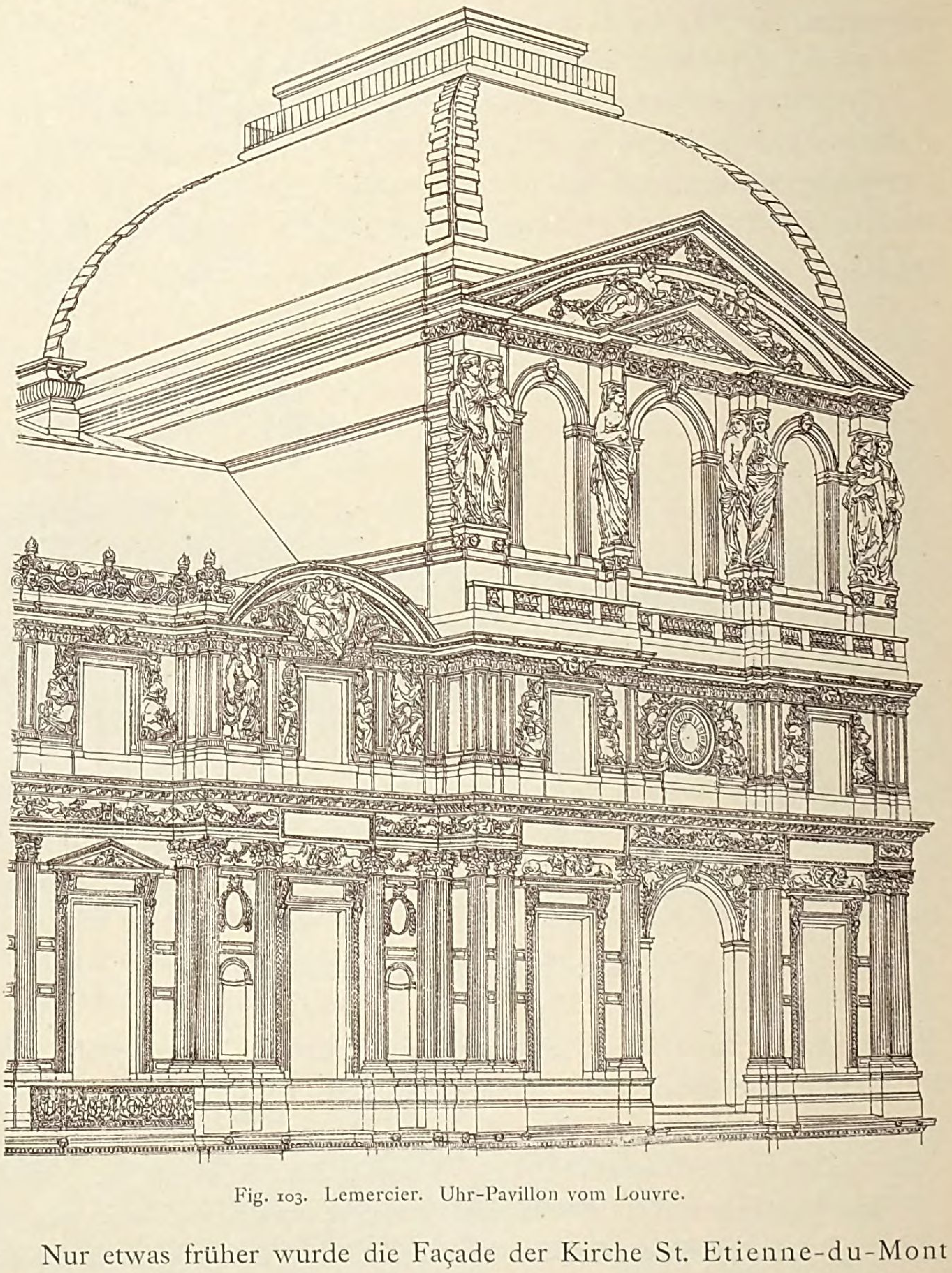

Fig. 103. Lemercier. Uhr-Pavillon vom Louvre.

Nur etwas früher wurde die Façade der Kirche St. Etienne-du-Mont in Paris vollendet, von 1610—1617, und die kleine Halle, welche an der Nordseite vorspringt. Indess gehört der untere Theil der Westfaçade vermuthlich noch den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts an, denn die Säulen mit verzierten Bossagenquadern, erinnern noch an die französische Spät-

renaissance eines Delorme. Die famose Königin Margot, die erste Frau Henri IV., soll 3000 Livres zu dem Bau beigesteuert haben. Der obere Theil

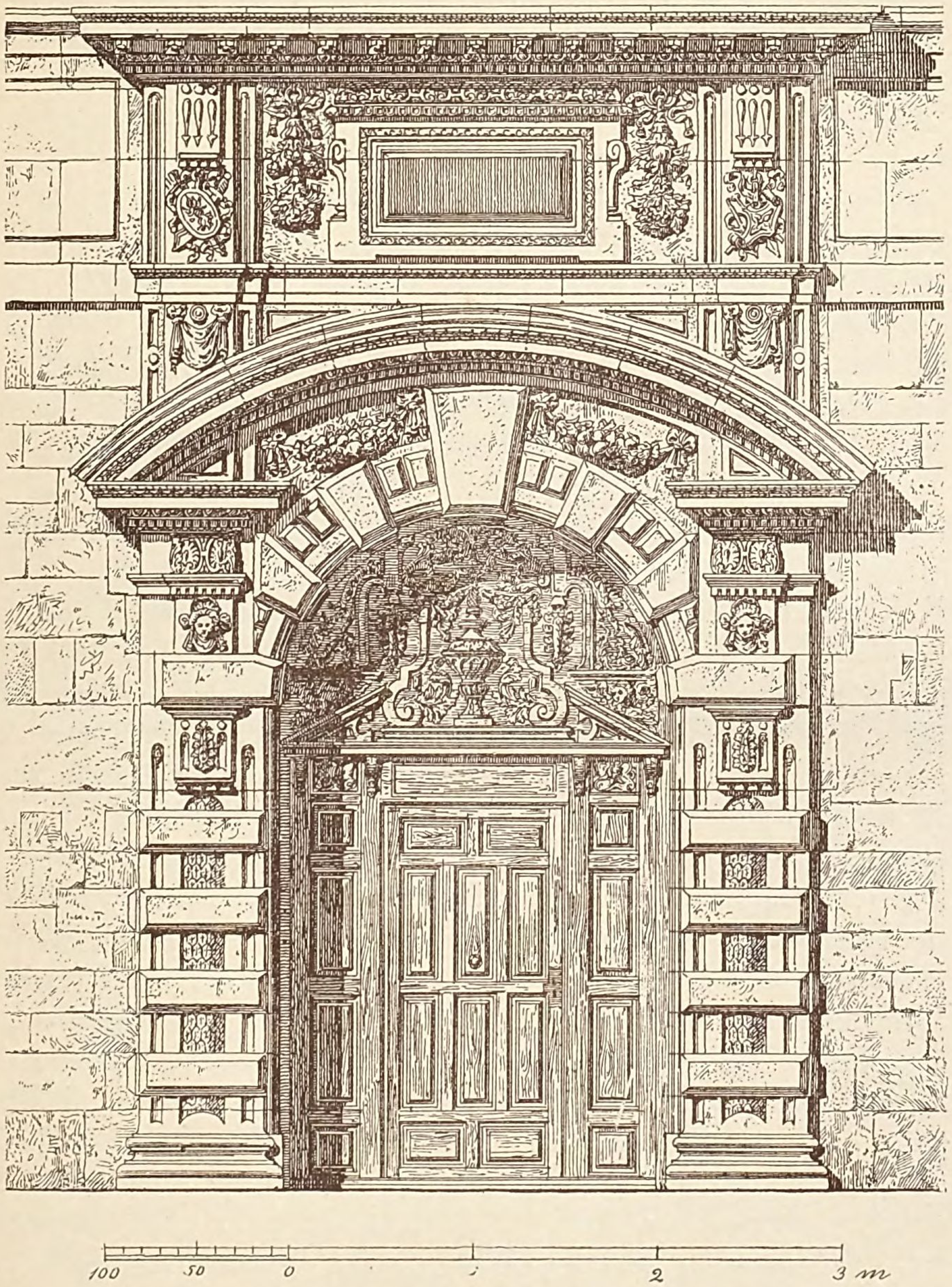

Fig. 104. Portal vom Hôtel de Vogué in Dijon (n. Sauvageot).

der Façade zeigt wieder den erneuten römischen Einfluss, dieselbe ist aber dekorativ reicher, als die vorher genannte (Qu. Gailhabaud, Heft 73).

Unter Louis XIII. wurden die Arbeiten an der Cour carrée des

Louvre wieder aufgenommen, als Fortsetzung des von Lescot begonnenen Werkes. Le Mercier, geboren zu Pontoise, stirbt 1660 zu Paris, baute in derselben Flucht einen zweiten Flügel, als genaue Kopie des von Lescot herrührenden und von diesem durch einen Pavillon, genannt de l'Horloge, getrennt. Le Mercier hatte die Idee, dieselbe Façade auf allen vier Seiten des Hofs zu wiederholen und in der Mitte jedesmal einen ähnlichen grossen Pavillon mit Portal zu errichten. Es kam aber nur der Pavillon der Uhr oder der Karyatiden zur Ausführung. In den unteren Theilen desselben schloss sich Le Mercier wieder ganz an Lescot an, aber darüber führte er einen Dom auf und verzierte denselben mit acht Karyatiden, zwei und zwei gekuppelt, an Stelle der Wandsäulen (Fig. 103). Der Bildhauer Sarrazin führte diese Figuren aus. Störend für den Eindruck des Pavillons ist die öftere Wiederholung konzentrischer Giebel. Das Innere des unteren Vestibuls ist aber lobenswerth; es ist eine Nachahmung der Säulenhallen im Vestibul des Pal. Farnese in Rom. — Uebrigens konnte Le Mercier an diesem Werke seine eigentliche Stilrichtung nicht zeigen, er gehört als einer derer, welche den klassischen Barockstil vorbereiten, in die folgende Epoche.

Das Hôtel Vogué zu Dijon ist einer der Bauten, welche den Stil Louis XIII. zum entschiedenen Ausdruck bringen. Dasselbe wurde 1607—1614 für den Parlamentsrath Etienne Bouhier erbaut. Die Gebäude umschliessen drei Seiten eines Hofs, an der Strassenseite befindet sich die übliche Abschlussmauer mit grossem Portal. Die Hofseite der Eintrittshalle ist das vorzüglichste Stück; sie ist durch Rundbogenarkaden mit vorgesetzten korinthischen Säulen gebildet, deren unterer Theil verziert, der obere Theil mit Kannelüren versehen ist (Fig. 104). Die Halle, mit einer Terrasse abgeschlossen, zeigt eine Architektur von ausserordentlichem Reichthum und grosser Feinheit der Durchführung, auch in den sitzenden Figuren der Bogenzwickel und den schönen Friesornamenten. Nach Aussen sind die verzierten Pfeiler des Portals durch kräftige Bossagen unterbrochen. Der Rundbogen der Thür durchschneidet das Gesims und die Bossagen der Wölbsteine gehen bis zu den Schenkeln des Giebels. Die Eckpfeiler setzen sich über dem Giebel fort und bilden eine Attika. Das Ganze ist eine echt dekorative Barockarchitektur, ohne andere Absicht, als auf malerische Wirkung. Ein Kamin im Saal der Garden, von 1614, zeigt denselben Stil. Die Ausbildung der Dächer mit glasirten, gemusterten Ziegeln und Dachendigungen in figurirtem Blei ist sehr bemerkenswerth (Qu. Sauvageot und Rouyer).

Der Bau des Château de Tanlay (Yonne) schon früher begonnen, um 1610 für Jaques Chabot fortgesetzt. Der Stil schwankt noch zwischen der Spätrenaissance und dem Barock. Die ganze Ausführung ist in Haustein er-

folgt. Im Unterbau sind die damaszirten Quaderschichten bemerkenswerth, welche in dieser Zeit auch in den Niederlanden und in Deutschland vorkommen; hier sind die Quadern in phantastischer Weise noch mit Pflanzen, Eidechsen und Schnecken bedeckt. Im oberen Stockwerk ist der Quadergrund ebenfalls rauh gearbeitet, aber ohne Musterung. Dasselbe hat eine Pilasterordnung, dazwischen Fenster mit durchschnittenen Giebeln. Das Dach ist durch Eckpavillons aufgelöst und mit Dachluken, welche auf dem Hauptgesimse sitzen, belebt. Das Schloss wurde 1643—1648 durch Le Muet erweitert. Das Portal der Cour d'honneur von Le Muet, in Form eines Pavillons mit anschliessenden terrassirten Arkaden, schliesst sich dem Früheren in der Stilgebung an (Fig. 105, 106 und 107). Dasselbe hat grosse dorische Säulen von bossirten Quaderschichten gebildet, mit einem schweren Gebälk ohne Verzierungen. Die Façaden der Cour d'honneur, zum Theil von Le Muet, zum Theil früher, sind sehr einfach (Qu. Sauvageot).

Das Château des Ifs bei Fécamp (Seine inferieure) ist im Stil Louis XIII. erbaut, aber von wem und zu welcher Zeit ist unbekannt. Der Bau zeigt wieder eine wirksame Ziegelhaustein-Architektur, mit Ziegelflächen in verschiedenen Farben (Fig. 108). Dieser koloristische Effekt beherrscht den ganzen Bau. Der sonstige Charakter ist der eines derben Barockstils mit mässiger Ornamentskulptur. Die runden Eckthürme und die in das Dach einschneidenden Fenster und Giebel der Attika verstärken den malerischen Eindruck des Ganzen (Qu. Sauvageot).

Das Château de la Ferté-sous-Jouarre (Seine et Marne), jetzt abgebrochen, war ein Bau aus den ersten Regierungsjahren Louis XIII., Gliederungen und Eckbossagen bestanden aus Haustein, die Flächen aus Ziegeln mit eingelegten vorspringenden Feldern aus Haustein. Die Ornamentskulptur war auch hier nur mässig vertreten.

Das Portal eines Hauses zu Lyon, vielleicht 1630—1640 erbaut, zeigt in der Steinskulptur das Barock, dagegen ist in den sichtbaren Beschlägen und den gehäuften Profilirungen der hölzernen Eingangsthür eine gewisse provinzielle Stilverspätung bemerkbar (Qu. Rouyer).

Die Gallerie des Schlosses Beauregard, in der Nähe von Blois, etwa um 1628 für den Staatsrath Paul Ardier erbaut. Das Innere der Gallerie ist bemerkenswerth; sie ist mit 363 historischen Porträts in drei Rängen übereinander dekorirt, Könige von Frankreich, Prinzen, Prinzessinnen und berühmte Männer des Inlandes und Auslandes darstellend. Die Hauptanordnung ist streng, nur in den Details macht sich der Barockgeschmack geltend (Qu. Rouyer).

Das Château de Cheverny bei Blois, um 1634 für den Grafen Henri

Hurault de Cheverny durch den Architekten Boyer von Blois errichtet. Das Schloss bildet ein Gebäude von zwei Stockwerken mit einem schmalen Mittel-

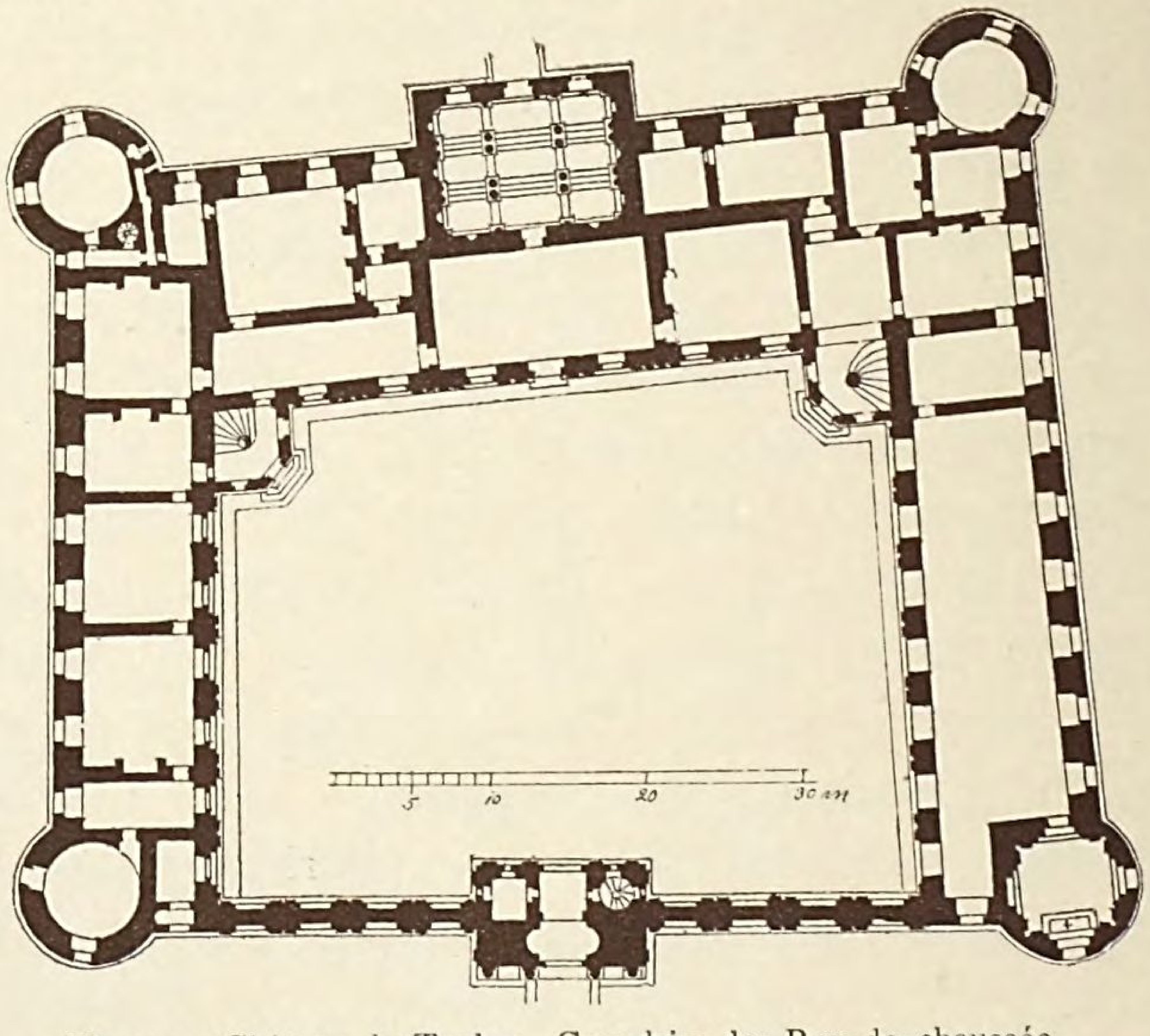

Fig. 105. Château de Tanlay. Grundriss des Rez-de-chaussée.

pavillon und zwei breiten Eckpavillons. Im ersten Stock sind ovale Nischen mit Königsbüsten zwischen den mit Giebeln bekrönten Fenstern. Ein Apparte-

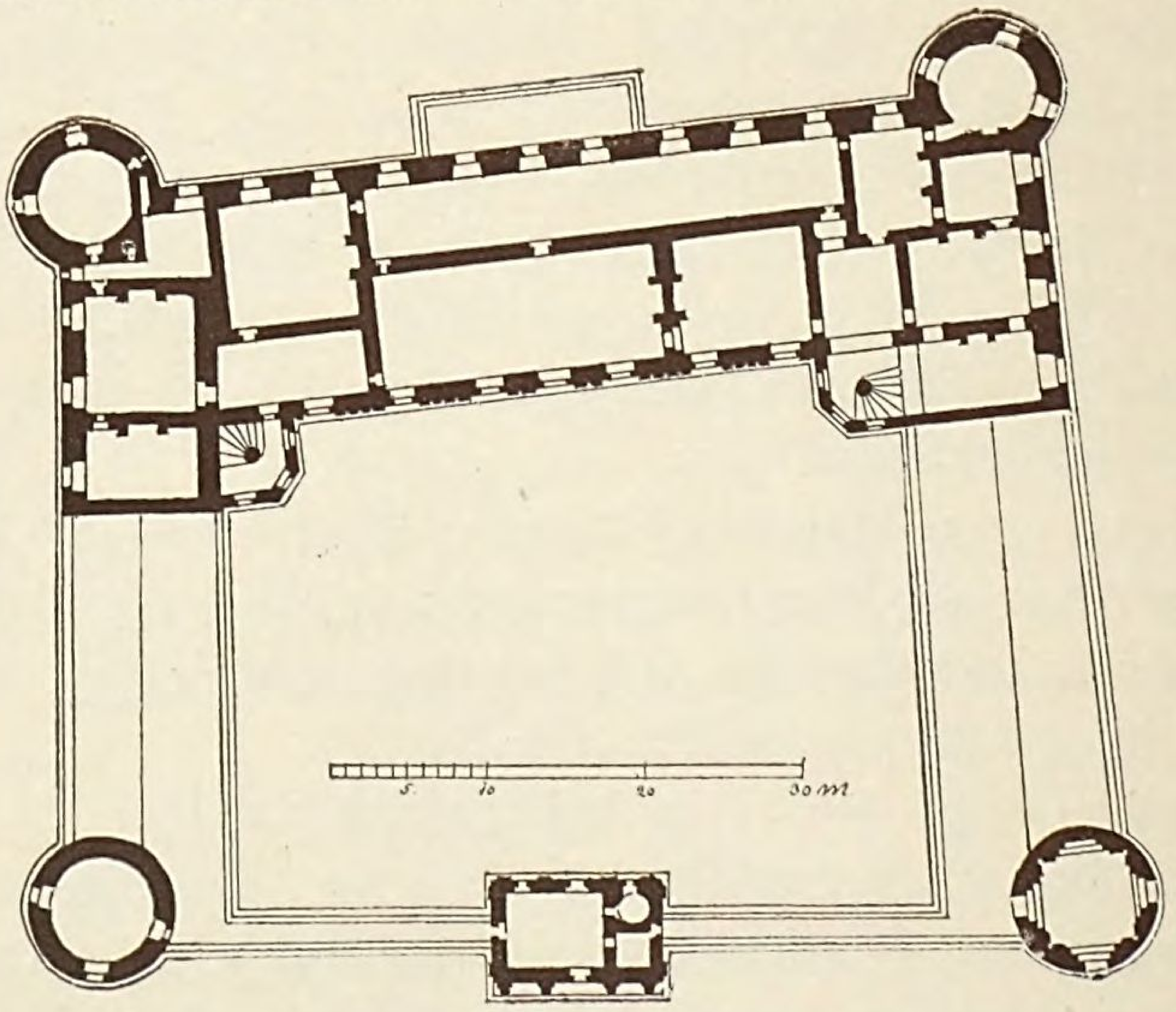

Fig. 106. Château de Tanlay. Grundriss der 1. Etage.

ment, für den König reservirt, bildet den interessantesten Theil des Innern, wegen der Bilder auf den Täfelungen von Jean Mosnier von Blois. Dieser Künstler, geboren um 1600, ging nach Florenz, kam 1625 zurück, malte im

Luxembourg und starb 1650. Die Malereien im Schloss Cheverny sind seine besten. Im Saal der Garden ist der Plafond ein Meisterstück, besonders in den Ornamenten der delikat gehaltenen Holzarbeit. Die Cartouschen über den Thüren haben den weichen verschwimmenden Kontur des schwerfälligen Barocks. Der Kamin im Schlafzimmer des Königs, in Holz geschnitten, zeigt

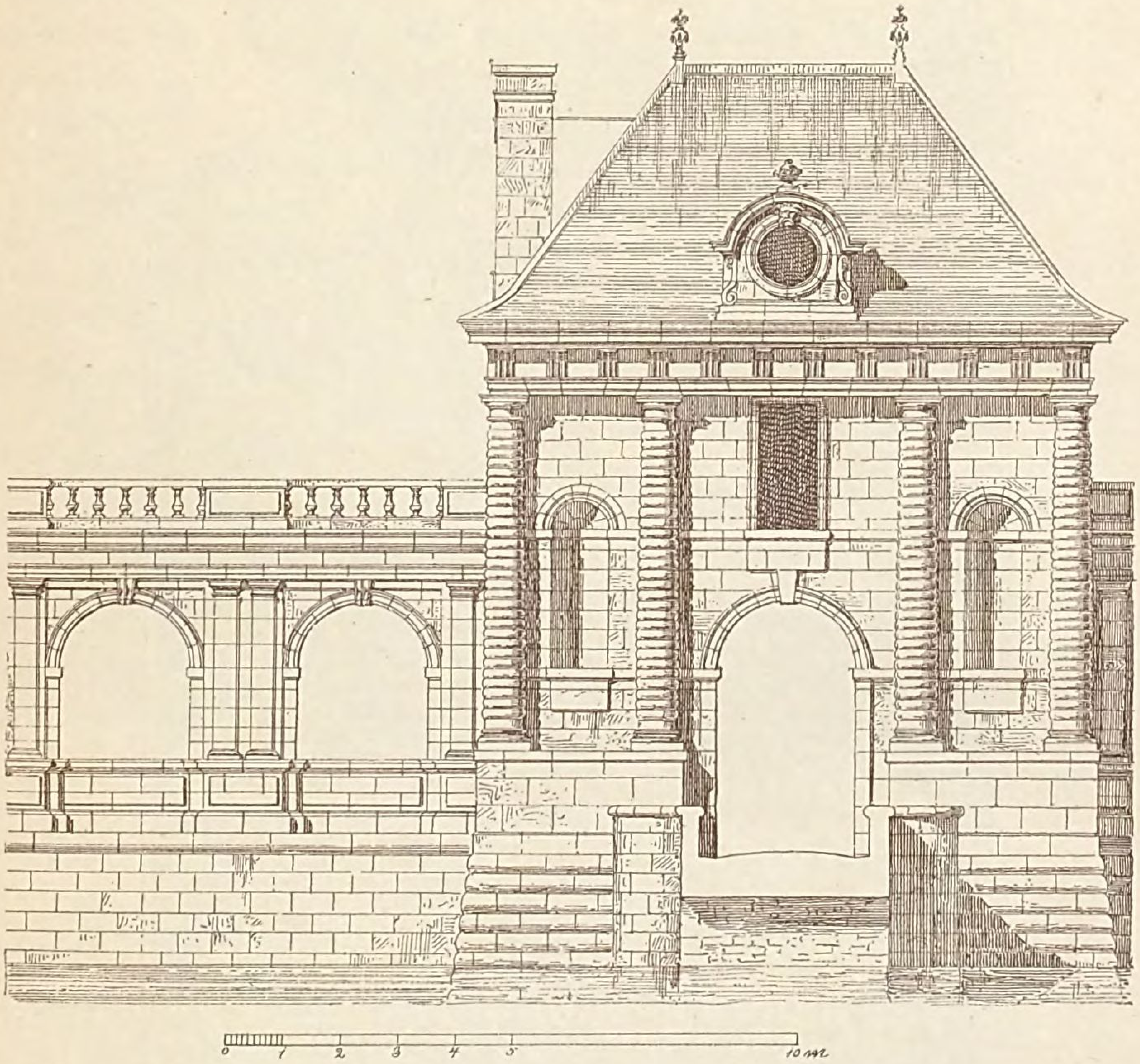

Fig. 107. Château de Tanlay. Eingang zur Cour d'honneur (n. Sauvageot).

denselben Stil, aber mit sehr gut durchgeführtem und en camajeu auf Goldgrund bemaltem figürlichen Detail (Qu. Rouyer).

Ein Haus in Rouen (Rue St. Patrice), in schwerem Barockstil, aber nicht ohne Eleganz, in zwei Etagen, mit dorischen und jonischen Pilastern der Aussenfront. Ueber dem Portal und den Fenstern des Erdgeschosses sind schwere Cartouschen angebracht. Ueber den Pilastern fehlt in beiden Stockwerken der Architrav. Im oberen Stockwerke setzen schwere Konsolen auf, welche das Hauptgesims unterstützen, darüber sind Dachfenster mit volutirten Giebeln (Qu. Sauvageot).

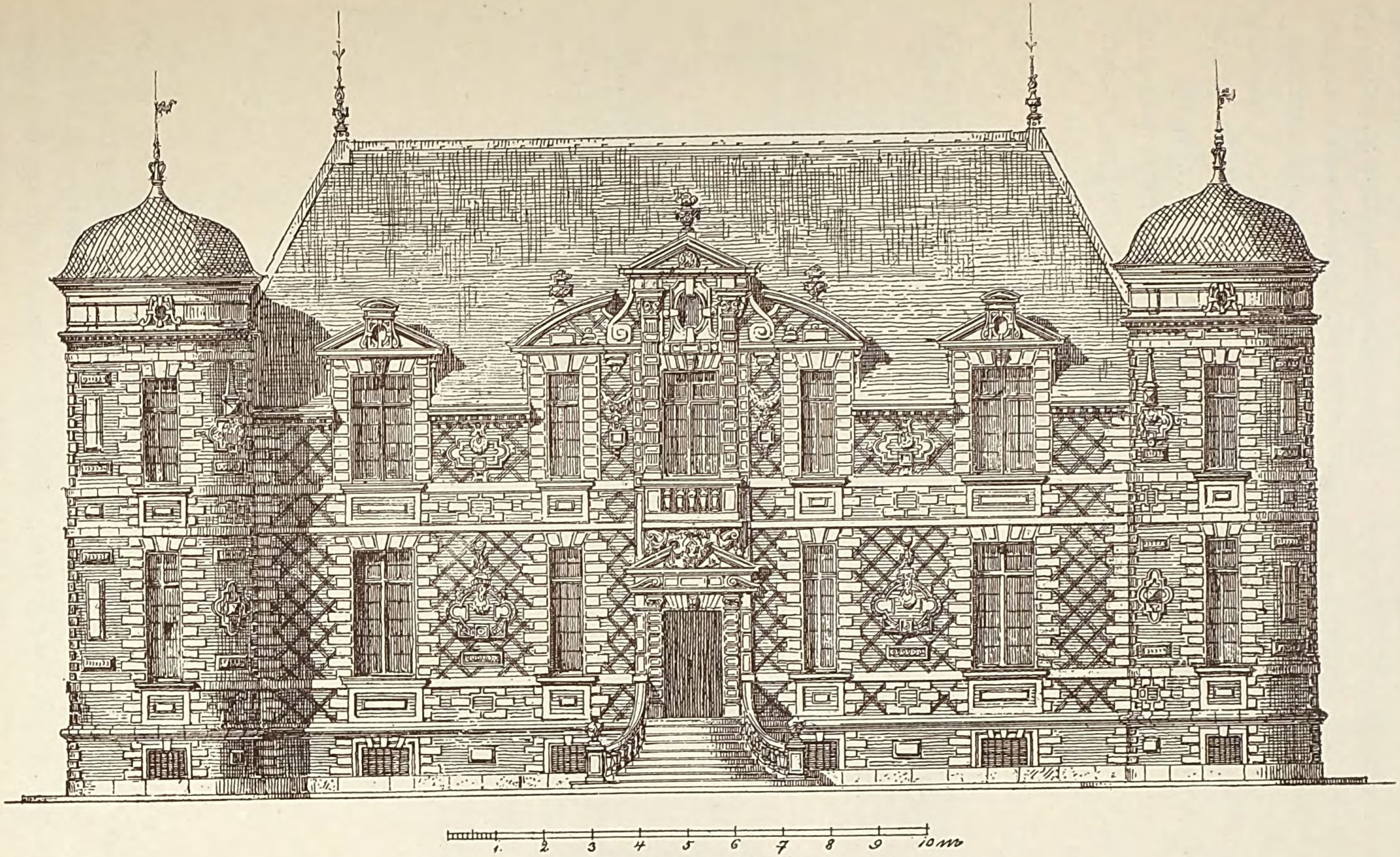

Fig. 108. Château des Ifs. Hauptfront (n. Sauvageot).

Das Château d'Arnay-le-Duc (Dep. de la Côte-d'or) 1633 erbaut durch Prinz Henri de Bourbon, unvollendet geblieben und jetzt fast ganz zerstört. Im Innern sind nur einige der sehr reichen Kamine erhalten. Die Dekoration des Aeusseren von einem fabelhaften Reichthum (Qu. Sauvageot).

Der Pavillon des Arquebusiers zu Soissons, unter niederländischem Einflusse 1623—1628, in Ziegel- und Werksteinen, mit einem hohen Schieferdache, barock, mit schwerer und weicher Detailbildung erbaut. Ecken und Oeffnungen mit Bossagen eingefasst. Die drei Sockelschichten in verzierten Quadern, weniges und schwerfälliges Ornament (Qu. Rouyer).

Ein Haus zu Abbeville mit Gliederungen in Haustein und Flächen in Ziegeln ausgeführt. Die Fenster sind im Flachbogen geschlossen und im ersten Stock mit volutirten Giebeln bekrönt, welche untereinander durch Guirlanden verknüpft sind. Sonst erscheinen die Zuthaten des späteren Barocks; weiches Cartouschenwerk und hängende Tücher (Qu. Rouyer).

Verspätet der Zeit nach, aber der Hauptsache nach im Stile Louis XIII., ist das Schloss de Bussy-Rabutin (Côte-d'or), dessen Hauptgebäude erst 1649 errichtet wurde. Die jonischen Säulen des Portals sind mit Lorbeerzweigen umwunden. Der erste Stock ist korinthisch. Der gebrochene Rundgiebel des Mittelbaues schneidet in das hohe Dach ein, welches durch Dachfenster über dem Hauptgesims belebt wird (Qu. Sauvageot). Die Flügelbauten sind früher, noch aus der Epoche François I.

b) Skulptur.

Der grosse Giovanni da Bologna (eigentlich Jean de Douay), dem Herkommen nach Franzose, aber in seiner künstlerischen Eigenheit ganz Italiener, beherrscht durch seinen dekorativen Barockstil die gesammte Skulptur dieser Zeit bis zum Auftreten Bernini's. Das Pferd einer 1614 auf dem Pont-Neuf errichteten Reiterstatue Henri's IV., von Giov. da Bologna herrührend. Dasselbe war ursprünglich für die Reiterstatue Ferdinand's, Herzogs von Toskana, bestimmt und wurde von Cosimo de' Medicis an die Regentin Maria de' Medicis geschickt. An der Küste der Normandie gestrandet, lag das Bildwerk ein Jahr auf dem Boden des Meeres, bis es endlich geborgen und nach Paris gebracht wurde. Im Jahre 1792 wurde die Statue umgestürzt, und später durch eine neue ersetzt. Von Francavilla (eigentlich Pierre Francheville von Cambray, geboren 1548), dem manierirten Schüler Giov. da Bologna's, sind einige Arbeiten im Louvre aufbewahrt. Francavilla übertreibt noch die überschlanke verlängerte Gliederung und die manieristisch gesuchte Grazie der Schule von Fontainebleau.

Von Pierre Biard, Architecte-Sculpteur du Roy, einem Schüler Michelangelo's, um 1608 das Relief einer Reiterstatue Henri IV. für das Hôtel de Ville von Paris gearbeitet. Die Figur über dem Eingangsportal stehend, aus Stein von Trécy hergestellt, hebt sich weiss von einem schwarzen Marmorgrunde ab. Die Fassung der alten Inschrifttafel mit zwei unterstützenden Genien ist ebenfalls von Biard. Im Thronsaale des Stadthauses befand sich ein Kamin von Pierre Biard in den Jahren 1608—1613, aus Stein und verschiedenen Marmorarten, sehr prunkvoll ausgeführt. Derselbe war von Antoine Bornat aus Paris bemalt. Ein zweiter Kamin in demselben Raume, von 1617, durch den Maître sculpteur Thomas Boudin ausgeführt, mit reichem figürlichen Ornament, hatte noch die Formgebung der italienischen Spätrenaissance. Von Thomas Boudin erfolgt im Jahre 1611 die Vollendung der Reliefreihe an den gothischen Chorschranken der Kathedrale von Chartres, aber im Anschlusse an den Stil der älteren Arbeiten. Es sind Geschichten des neuen Testaments in edler und würdiger Auffassung. Erst die letzten Reliefs, wie der Kindermord und anderes, zeigen eine leidenschaftliche über das Maass des Schönen hinausgehende Darstellung. Die architektonische Einfassung des Reliefs ist noch gothisirend, nur die Ornamente von zierlicher Frührenaissance, aber schwerlich früher als 1550.

In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kommt in Frankreich eine neue Bildhauerschule auf, welche, dem neuen malerischen Principe huldigend, die Bewegungsmotive mit Berechnung ausbeutet. Dies macht sich besonders in der kirchlichen Skulptur durch den Mangel an Ausdruck ruhiger und wahrer Frömmigkeit geltend. — Dieser Art sind die Marmorstatuen Michel de Montigny's und seiner Gemahlin (1610) in der Krypta der Kathedrale von Bourges. — Ein Nachklang des Bessern ist noch in den Mamorfiguren der Ehegatten de la Berchère in der Kathedrale zu Dijon zu finden.

Von Simon Guillain (1581—1658), aus dessen Schule Sarrazin und die beiden Augier's hervorgehen, befinden sich im Louvre drei tüchtige gearbeitete Bronzebilder des zehnjährigen Louis XIV. und seiner Eltern, von dem im Jahre 1648 errichteten Pont au Change stammend. Von demselben Denkmal rührt ein Steinrelief her mit Gefangenen und Trophäen, etwas überfüllt, aber klar entworfen.

Jaques Sarrazin (1588—1660), geboren in Noyon, war in Italien und und schloss mit Domenichino Freundschaft. Seine berühmten acht Karyatiden am Uhrpavillon des Louvre haben bereits zu viel Bewegung. Im Louvre befindet sich von ihm die gute Bronzebüste des Kanzlers Pierre Séguier; ausserdem von ihm das Grabmal Heinrich's von Condé.

Der andere Schüler Guillain's, François Augier (1604—1669), geht in seinen späteren Werken bereits zur Bernini'schen Schule über. Sein Denk-

mal der Herzöge von Longueville in Marmor hat die Form einer Pyramide. Die Statuen der vier Tugenden sind noch affektlos, aber die vergoldeten Marmorreliefs bereits in durchaus malerischer Anordnung. — Die Marmorstatue des Parlamentspräsidenten de Thou, knieend vor dem Betpulte dargestellt, ist von vortrefflicher Wahrheit, wie alles historische Bildwerk dieser Zeit. — Dagegen kommt in dem Marmorgrabmal des Ritters Jaques de Souvré der berninische Affekt zum Durchbruch. Der Ritter ist sterbend dargestellt, von einem Genius betrauert. Aehnlich im Stil, die Marmorstatue des Herzogs Henri II. von Montmorency († 1632), jetzt in der Kapelle des Kollegiums zu Moulins; der Held ruht halb liegend hingegossen, in römischem Feldherrnkostüm, aber der Kopf ist edel. Seine Gemahlin überlässt sich händeringend ihrem Schmerze. — Das Marmordenkmal des Herzogs von Rohan († 1655), jetzt in Versailles, ist von feiner Porträtauffassung, aber die beiden Genien, von denen der eine dem Sterbenden den Kopf stützt, der andere ihn seufzend mit dem Herzogsmantel bedeckt, gehören zu der jetzt überhand nehmenden Dramatisirung.

Michel Augier (1612—1686), der jüngere Bruder des Vorigen, hat eine treffliche Marmorbüste Colbert's gearbeitet, die sich jetzt im Louvre befindet.

Gille Gardin arbeitet die beiden Merkursbüsten am Avant-Portail der Porte Dauphine zu Fontainebleau in einem sehr edlen dekorativen Stile in Sandstein.

Wie handwerksmässig die Kunst jetzt öfter betrieben wurde, beweist das 1639 errichtete Reiterstandbild Louis XIII. auf der Place Royal; Pferd und Reiter wurden zwei verschiedenen Künstlern übertragen. Daniel Ricciarelli, ein Schüler Michelangelo's, lieferte das erstere sehr gut, aber der Reiter von dem jüngeren Biard war ganz erbärmlich.

Ein neuer Geist kam erst wieder in der folgenden Periode durch Puget in die Bildhauerei; mindestens strebte dieser wieder mit der Aufbietung aller Kräfte nach dem Hauptziele aller Kunst, nach der Lösung neuer Probleme.

c) Malerei.

Seit dem Erlöschen der Schule von Fontainebleau, bis zum Beginn der römisch-klassischen Reaktion, also während der Blüthezeit des nordischen Barockstils, hat die französische Malerei noch keinen eigenen Weg gefunden. Bei Gelegenheit der für das pariser Stadthaus gemalten Bilder von Magistratspersonen werden verschiedene Maler genannt: Jérôme Francoeur, maître peintre zu Paris um 1602, Jehan d'Angers um 1603, Ferdinand Hellé, maître peintre

um 1609, Georges Lallemand 1611, Louis Bobrun 1624 und endlich François Porbus um 1620. — Georges Lallemand, peintre de Paris, malt 1611 noch acht kleine Porträts in Medaillons für die Gallerie des Hofes im Stadthause.

Von François Porbus, dem Sohn eines flandrischen Malers und selbst sehr geschätztem Porträtmaler, befinden sich Bilder im Louvre. Porbus, Bunel und Debreuil malten die Gallerie Henri IV. im Louvre, welche abbrannte und später durch die Gallerie d'Apollon ersetzt wurde. Der bedeutendste Maler der Zeit unter Henri IV. ist Martin Fréminet, der in Rom eifrig den Stil Michelangelo's und besonders die Verkürzungen studirte. Er wurde 1608 von Rom berufen, um die Malerei an der Gewölbdecke der Kapelle St. Trinité im Schlosse zu Fontainebleau zu unternehmen und führte das grosse Werk in einer gewissen Anlehnung an die Sistina durch, wenn auch seine Bilder, dem Barockstile entsprechend, durch ein reiches Stuck-Cartouschenwerk eingerahmt werden.

Nach dem Tode Fréminet's scheint es mit der französischen Malerei schlecht bestellt zu sein, denn Maria de' Medicis musste während der Regentschaft den grossen Rubens aus Flandern berufen, um die Gallerie des Luxembourg malen zu lassen. Diese 1620—1623 gemalten Bilder, aus der Geschichte der Maria de' Medicis, befinden sich jetzt im Louvre und sind bei der niederländischen Malerei aufgeführt. Mit Rubens kamen eine Anzahl holländischer Künstler nach Paris, zunächst als seine Gehülfen; dieselben waren aber später selbstständig an der Dekoration des Schlosses betheiligt. Die Plafonds waren von van Hoeck, die Landschaften von van Huden, die allegorischen Figuren der vergoldeten Lambris von van Thulden gemalt. — Die letzteren sind noch zum Theil erhalten und haben jetzt im Erdgeschosse Verwendung gefunden.

Von Jean Dubois, ein schönes Altarbild in der Kapelle St. Trinité zu Fontainebleau. Ein Plafond im Schlosse d'Oiron, aus einem Neubau vom Jahre 1625 stammend, mit mythologischen Malereien von Jaques Despicy und Vincent Mercier. Im Schlosse de Cheverny bei Blois befinden sich auf den Täfelungen eines Zimmers Malereien von Jean Mosnier von Blois, geboren um 1600. Derselbe war in Florenz gewesen, malte im Luxembourg und starb 1650. Die Malereien im Schloss Cheverny sind seine besten.

Eine Anzahl französischer Maler bildete sich nach den italienischen Naturalisten. Von diesen ist Simon Vouet (1582—1641) der gemässigtere und schlichtere. Er folgt anfangs den späteren Venetianern und erst später dem Caravaggio. Um 1630 kam Vouet nach Paris und gründete hier eine einflussreiche Malerschule. Von ihm sind im Louvre eine Anzahl Bilder vorhanden; im Berliner Museum eine tüchtig gemalte «Verkündigung». — Moyse Valentin (1600—1632) ist ein entschiedener Schüler Caravaggio's, aber mässiger,

mindestens in den Martyrien-Bildern. Seine Werke befinden sich meist in Italien und haben bei der italienischen Malerei Erwähnung gefunden. — Philippe de Champaigne, 1602—1674, geborener Brabanter, war besonders als Porträtmaler berühmt; von ihm in der Kirche des Klosters Port-Royal zu Paris ein schönes Porträt der Gründerin Angélique Arnaud. Ausserdem von ihm, eine grosse Anzahl Bilder im Louvre, darunter ein vorzügliches Porträt Richelieu's. Andere Schüler Vouet's sind: Jaques Stella aus Lyon (1596—1657), zugleich Ornamentiker, dann Jaques Blanchart, als Kolorist bedeutend und nach venetianischen Meistern gebildet.

Ein eigenthümlicher Künstler dieser Zeit ist Jaques Callot (1594—1635); er bahnt eine französische Genremalerei an, die leider bald wieder im Keime erstickt wird. — Unter Louis XIV. hört die französische Genremalerei ganz auf, um erst viel später wieder aufzutauchen. Die Abneigung des pomphaften Roi-Soleil gegen die holländischen Genrebilder ist bekannt und in der That bildete das Volksmässige und Kleinbürgerliche einen zu grellen Kontrast zu dem Theaterköstüm der damaligen Heldenspieler. — Callot hat nur selten in Oel gemalt, vorzüglich gross und von bedeutender Originalität ist er in seinen Stichen nach eigener Erfindung. Seine Darstellungen betreffen biblische Scenen, Belagerungen, Schlachten und Costümbilder. Ein Hauptwerk von ihm ist die Blattfolge «Misères et malheurs de la guerre». Andere Arbeiten von Callot geben Darstellungen humoristisch-phantastischer Art, italienische Maskenkomödien, festliche Aufzüge, wunderliche Tänze, novellistische Scenen u. a. — Der Italiener Stephano della Bella, geboren 1610 zu Florenz, stirbt 1664, arbeitet von 1640 bis 1650 in Paris, als Nachfolger des Callot, beschäftigt sich aber zugleich viel mit dem Ornamentstich.

d) Dekoration.

In den Arbeiten des Pierre Woeiriot, Bildhauer, Ornamentmeister und Goldschmied, geboren gegen 1532 in Lothringen, zeigt sich bereits der Barockstil in der weichen Modellirung der Cartouschen und in der innigen Verbindung derselben mit reichen figürlichen Zuthaten. Der Goldschmied und Kunststecher Jaques Hurtu arbeitet um 1614, und Toutin, Emailleur und Kunststecher zu Châteaudun, um 1619. Beide setzen den Barockstil in den Goldschmiedearbeiten fort. — Abraham Bosse, Architekt und Kunststecher, geboren zu Tours gegen 1605, stirbt 1676, ist einer der fruchtbarsten Ornamentiker (Fig. 109). Er führt das schwere Ledercartouschenwerk des niederländischen Rubensstils in Frankreich ein. — Der Maler Jaques Stella, geboren zu Lyon 1596, gestorben zu Paris 1657, der Architekt Pierre Collot

in Paris um 1633 thätig, und noch mehr Jean Cotelle, Maler und Ornamentstecher, geboren zu Meaux gegen 1610, gestorben 1676, zeigen in ihren Stichen bereits den Uebergang zum klassischen Barockstil, wie derselbe später unter den Kardinälen Richelieu und Mazarin in Uebung kommt. Charles Audran, Kunststecher, geboren zu Paris 1594, gestorben 1674, arbeitet zu Lyon, Rom und Paris, verbreitet die Formen des ausgebildeten italienischen Barockstils. Adam Philippon, Tischler und Hausingenieur des König um 1645, der

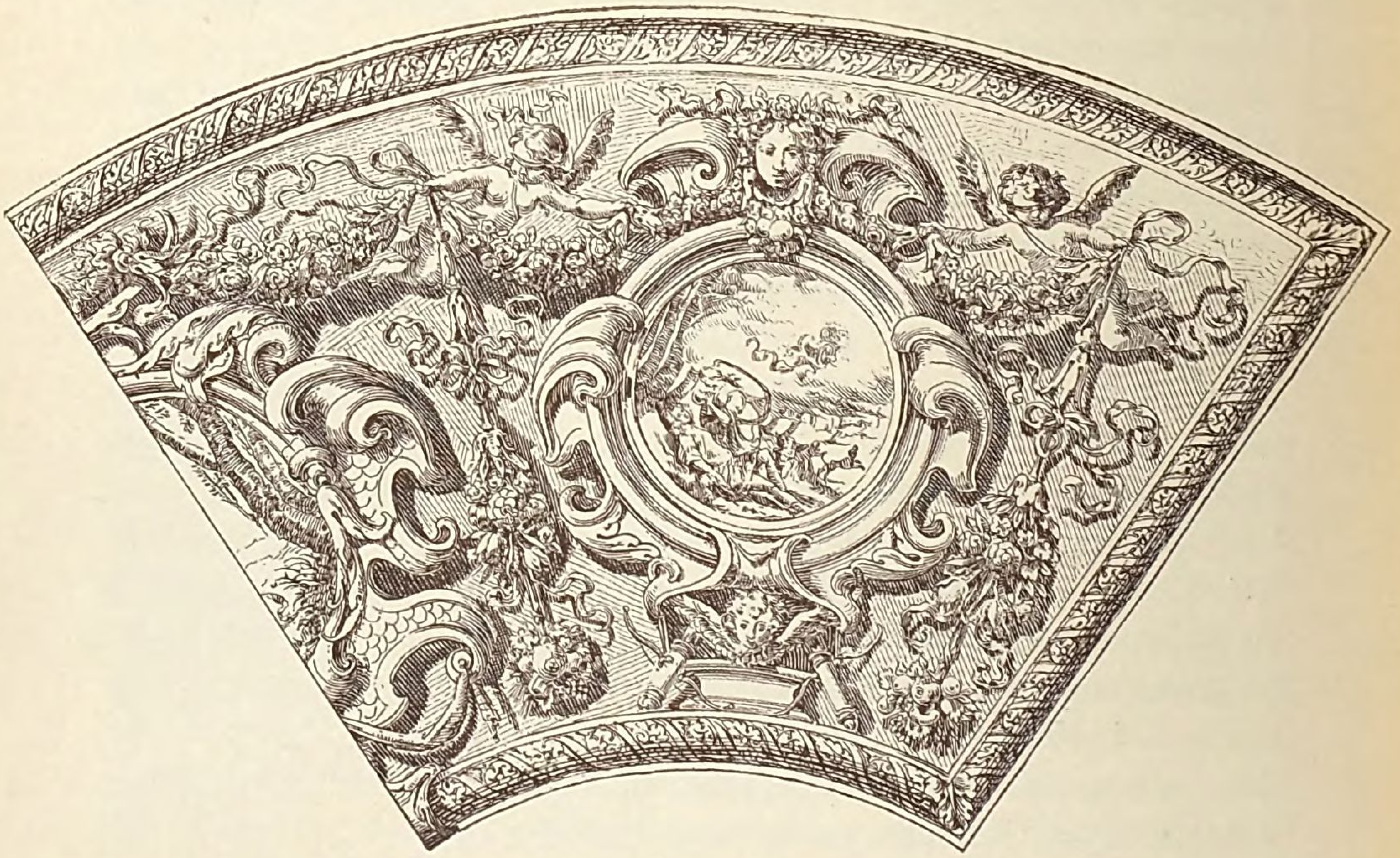

Fig. 109. Abraham Bosse, Theil eines Fächers (n. Maîtres ornemanistes).

Lehrer Jean Le Pautre's, gehört ebenfalls in den Uebergangsstil zur neurömischen Klassik.

Die Ornamentskulptur des französischen Barockstils findet einen eigenthümlichen Platz zur Entfaltung des Figürlichen in den verbreiterten Flächen der abschliessenden Segment- oder Flachgiebel; indem das eigentliche Giebeldreieck durch das Fortschneiden des mittleren Theils des unteren horizontalen Schenkels beträchtlich vergrössert wird. (Vergl. die Fig. 98 und 102.) An Stelle des früher üblichen Akanthusrankenwerks, welches sich in langen horizontalen Friesstreifen abwickelte, tritt jetzt meist ein kleineres Blattwerk, Lorbeerzweige und dergleichen; besonders an den Bauten für den königlichen Hof regelmässig wiederkehrend mit der Namenschiffre des Königs und auch wohl seiner Geliebten versehen. Die Namen der Dianen, Gabrielen u. s. w.

okkupiren ganz öffentlich und monumental den Platz der legitimen Gemahlinnen. Figur 110 giebt ein Beispiel der eigenthümlich französischen Ornamentirung mit kleinerem Blattwerk.

Für den Stil der unter Henri IV. üblichen Innendekoration ist die Kapelle St. Trinité zu Fontainebleau charakteristisch; von der Gallerie Henri IV. im Louvre ist nichts erhalten. An der Decke der Kapelle St. Trinité sieht man den reichen Stuckrahm der Barockzeit zur Einfassung der Malereien verwendet (Fig. 111). Von der inneren Ausstattung des Luxembourgpalastes, die sehr reich und verschwenderisch gewesen sein muss, sind nur die schon erwähnten Reste, welche jetzt die Zimmer des Erdgeschosses schmücken, erhalten und von äusseren dekorativen Zuthaten die Fontäne Medicis im Luxembourggarten, von de Brosse herrührend. Die vornehm und reich dekorirten Räume in Fontainebleau, die sogenannten Appartements du Pape, sind zwar unter Ludwig XIII. ausgeführt, gehören aber ihrem Stil nach bereits in die folgende Epoche.

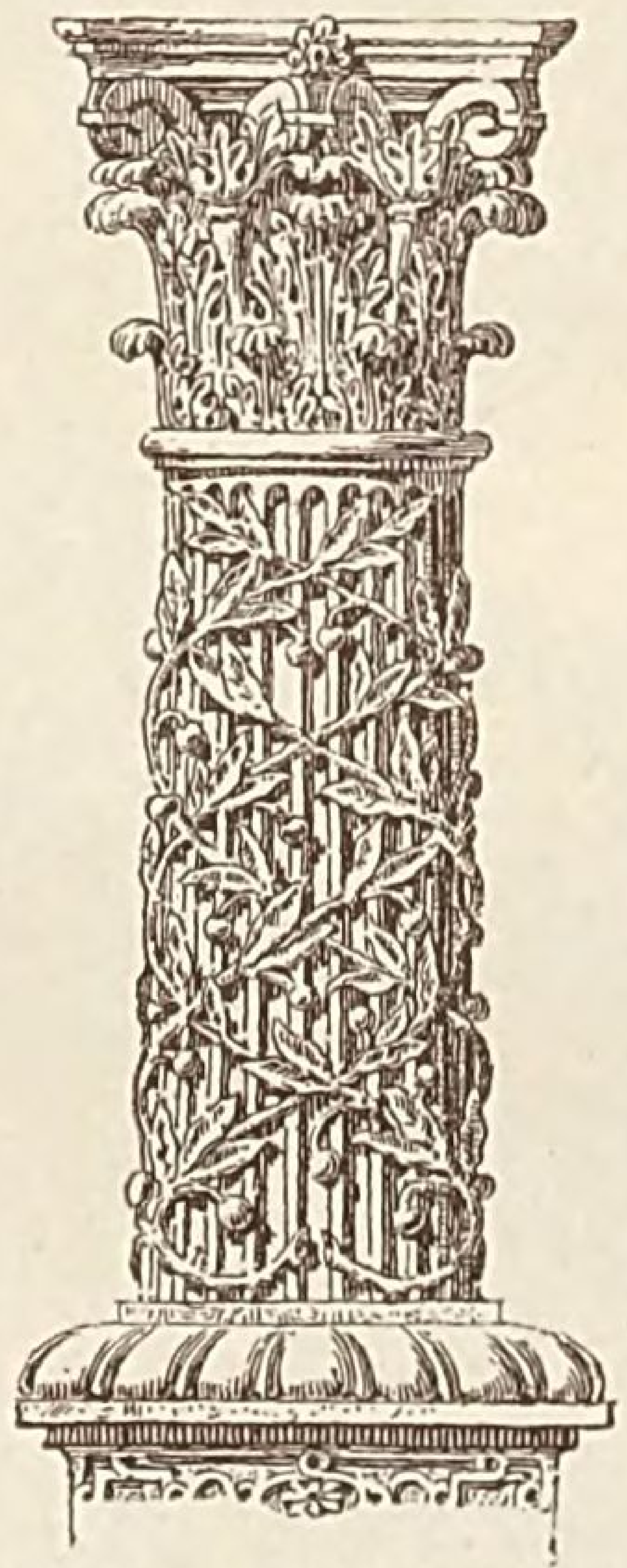
Fig. 110. Detail einer Kaminsäule im Château de Sully (n. Sauvageot).

Der Plafond der Chambre du Conseil, im jetzigen Assisenhofe der Seine um 1622 ausgeführt, etwa zu derselben Zeit, als Jaques de Brosse den Saal «des Pas-Perdus» nach dem Brande wieder erbaute, zeigt Malereien in Untensicht mit barockem Cartouschenwerk umrahmt. Auf den Balken kleine Camajeux in Rosa gemalt und kleine Genien auf Goldgrund. Die Reliefs sind vergoldet, der Grund der Balken ist grün, von vergoldeten Profilen eingefasst. Die Seitenflächen der Balken, ebenso wie die Wandfriese grün mit vergoldeten Palmetten und Lorbeerzweigen. Die theilenden Triglyphen sind vergoldet mit rothen Einschnitten. Die Cartouschen roth und gold, die Profilirung des Bilderrahmens dunkelviolett mit gold, der Grund der Decke roth mit schwarzer Einrahmung. Die vier Deckenbilder stellen allegorische Frauengestalten vor (Qu. Rouyer). — Aus der Dekoration des Schlosses des Tournelles bei Mortcerf (Seine und Marne) stammende Lambris befinden sich jetzt im Chor der Kirche von Mortcerf. Die Felder der Lambris sind mit gemalten Arabesken auf Goldgrund ausgestattet. Die Ausführung ist in strengen architektonischen Gliederungen gehalten. Die Arabesken wechseln mit stilvoll

behandelten natürlichen Blumen ab. Die Malereien haben den Charakter von farbigen Intarsien (Qu. Rouyer). — Das Schlafzimmer der Marschallin de la

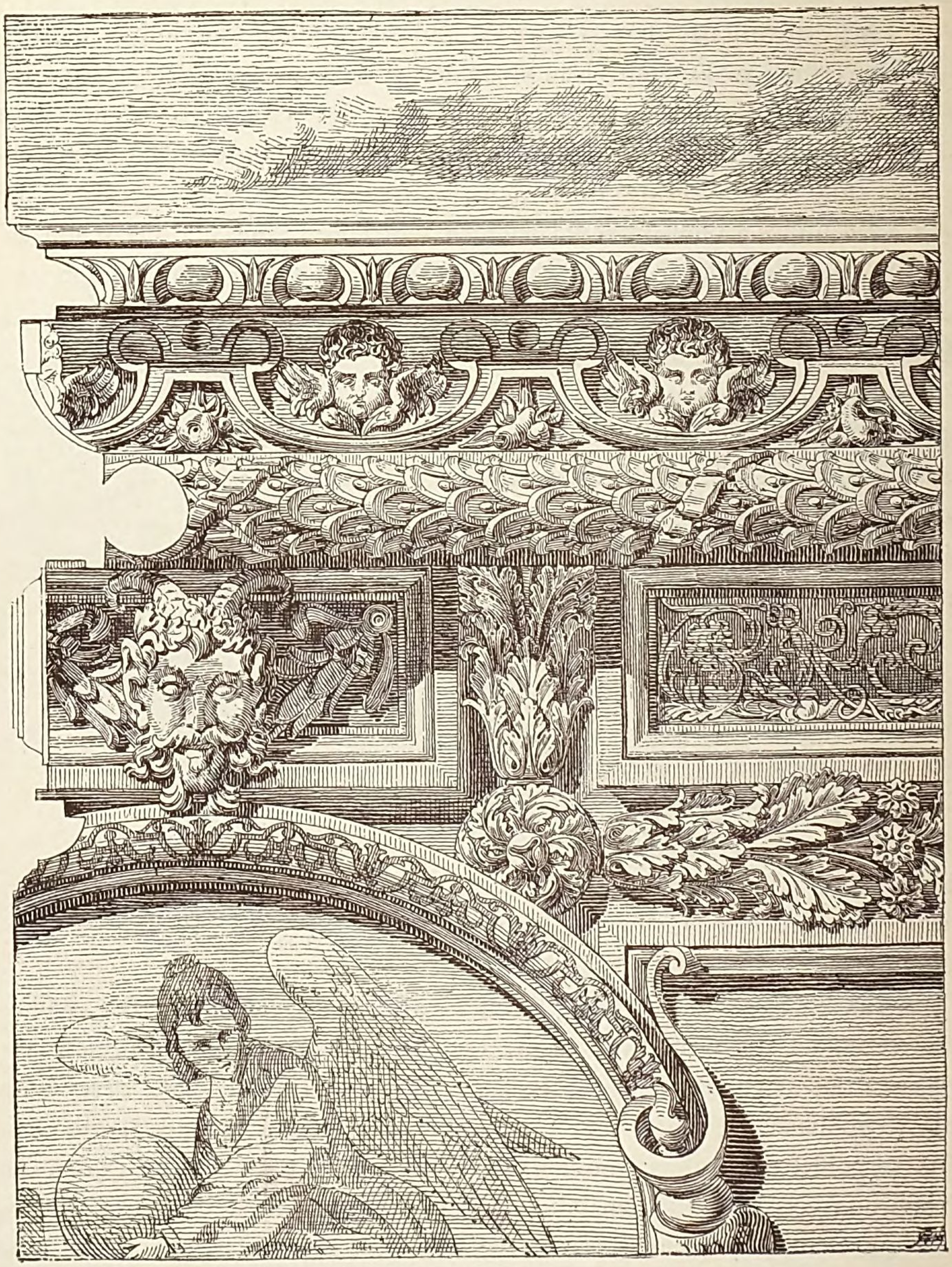

Fig. 111. Detail der Decke in der Kapelle S. Trinité zu Fontainebleau (n. Pfnor).

Meillereye, im jetzigen Arsenal zu Paris, hat Lambris in ganzer Höhe des Zimmers mit reicher Malerei; Arabesken, Thiere und Landschaften in den Feldern mit vergoldeten Rahmprofilen umgeben (Qu. Rouyer). — Eine Thür

vom Schlosse Coulommiers, in schwerem Barockstile, mit grossen Cartouschen (Qu. Rouyer).

e) Kunstgewerbe.

Der Bronzeguss war in Frankreich immer noch in guter Uebung. Die Figuren der Welttheile, an den Ecken des Piedestals der Reiterstatue Heinrich's IV. auf dem Pont-Neuf, wurden in Paris gegossen. Unter Louis XIII. und während der Regentschaft der Anne d'Autriche wurden grössere Bronzegüsse nach den Modellen Guillain's und Michel Augier's ausgeführt. Die Familie der Chaligny in Lothringen zeichnete sich in drei Generationen durch ihre schönen Gussarbeiten aus.

Die Kunst, in Eisen und Stahl zu verzieren, kam in Frankreich unter Heinrich IV. in Uebung, von Italien und Deutschland aus nach hier eingeführt. Cursinet genoss in damaszirten Waffen und Geräthen eines europäischen Rufs.

Von Goldschmiedearbeiten enthält der Saal Henri IV. im Louvre eine Menge sehr schöner Arbeiten in emaillirtem und mit Edelsteinen besetztem Golde aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. Es sind Schalen, Wasserkannen, Terrinen, aber man kennt die Namen der Verfertiger nicht. — Jean Toutin von Chateaudun erfand um 1632 ein Verfahren, Gold mit undurchsichtiger Emaille zu belegen, das sogenannte Maleremaille. Aus seiner Schule gingen eine Anzahl Künstler hervor: Dubié, Morliere, Robert, Vauqer, Pierre Chartrier und andere, deren Arbeiten, Porträts, Ringe und Uhrgehäuse im 17. Jahrhundert sehr berühmt waren. Gleichzeitig erlangte die Manufaktur von Emaillen in Limoges wieder einen grossen Ruf. Von Jean Limousin (1597—1625) befindet sich ein schönes Salzfass im grünen Gewölbe zu Dresden. Die Familie Laudin erhielt besonders den Ruhm der Limousiner Kunst aufrecht. Nicolas, der älteste dieser Familie, war einer der grossen Meister und seine Emaillen sind oft wundervolle Gemälde. Unter denen, die sich in der Kathedrale von Limoges befinden, sind besonders bemerkenswerth: der Tod Abels, das Opfer Abrahams, die Anbetung der Weisen, die Hochzeit zu Cana und Christus am Kreuze.

Die Steinschneidekunst wurde von dem Mailänder Maurice geübt, der 1732 in Rouen starb. Julien de Fontenay, genannt Coldoré, Kammerdiener Henri's IV., war der erste Franzose, der sich in der Glypthik auszeichnete. Derselbe starb erst unter der Regierung Louis XIII. — Andere Künstler in diesem Fache waren: François Julien Barrier, der 1646 starb, Louis Siries, welcher später nach Florenz ging. Varin war ein bedeutender

Medaillen- und Münzschneider dieser Zeit. Erst seit der Regierung Henri IV. giebt es eine ununterbrochene Schule dieser Kunst in Frankreich. Einer der berühmtesten Künstler in diesem Fache war Dupré. Als Kupferstecher blühten unter Henri IV.: Leonard Gaultier, geboren um 1560, etwas später Callot, Labelle, Chaperon und Pérelle. — Der Holzschnitt fand in Étienne Duval und Palliot seine Vertreter; ausserdem in Leclerc und Pierre Rochienne.

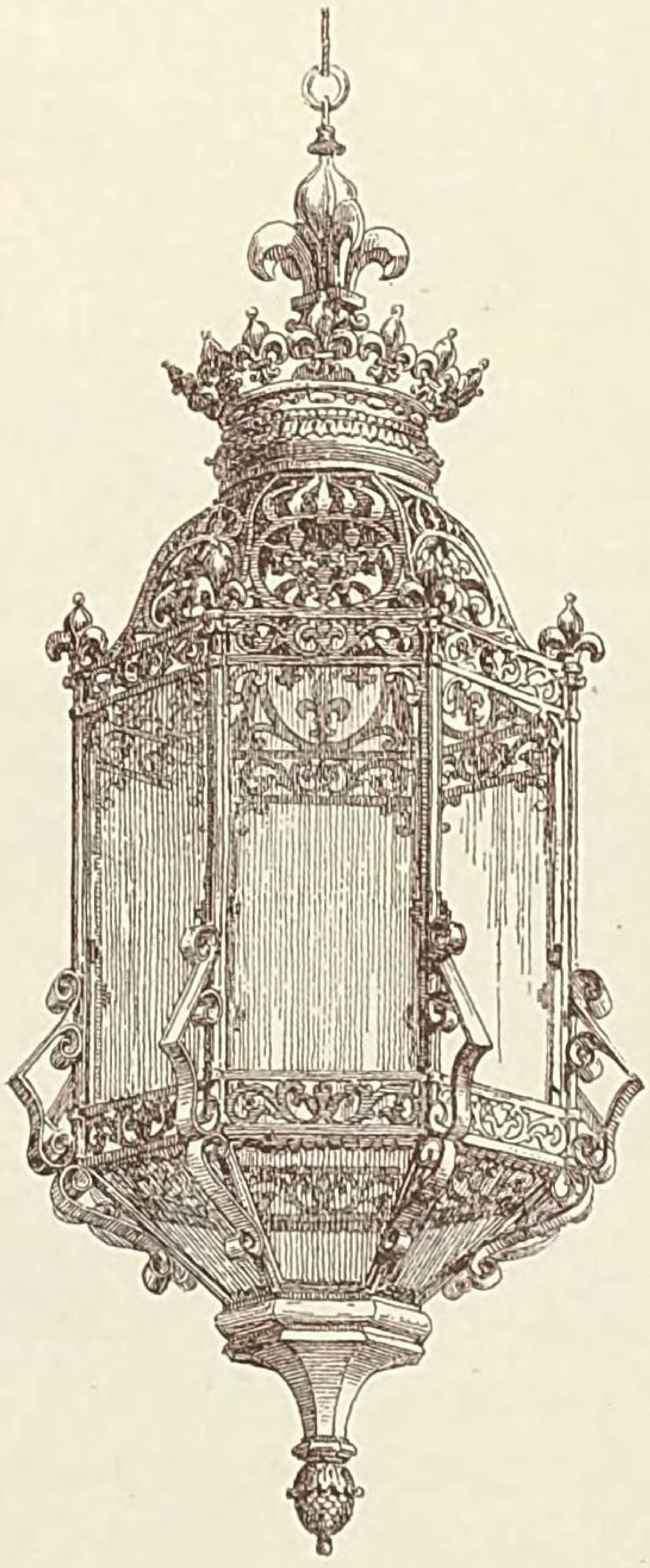

Fig. 112. Hôtel de Vogué in Dijon. Laterne im grossen Treppenhause (n. Sauvageot).

Die Glasmalerei wurde von Nicolas Pinaigrier, dem Jüngeren, dem Enkel des berühmten Robert, in den Jahren 1618—1635 in Paris ausgeübt. Von seinen Arbeiten, den Fenstern der Gallerien der Kirchen St. Paul und St. Etienne du Mont, in welcher letzteren er eine Kopie der mystischen Kelter seines Grossvaters malte, ist nichts mehr erhalten. In verschiedenen französischen Kirchen, wie in der Kathedrale von Moulins bei Clermont, der Kirche der heiligen Katharina von Vice-le-Comte in der Auvergne, in der Kirche St. Eustache zu Paris die grossen grau in grau gemalten Figuren, in der Kirche von Brou historische Personen mit vielen Wappen, in der Kathedrale von Auch die gemalten Einfassungen der weissen Fenster, dann in der Kirche St. Quen zu Rouen, in der Abteikirche zu Ferrieres und anderen Orten sind noch manche Reste von Glasmalereien des 17. Jahrhunderts erhalten, aber nur als vereinzelte Nachklänge einer untergehenden Kunst. Es gab keine Glasmalerschulen mehr und mit dem Ableben jedes Künstlers ging ein Stück der durch Tradition vererbten Kunstgeheimnisse verloren.

Die in den Bürgerkriegen zerstörte Manufaktur für Teppichweberei zu Fontainebleau wurde unter Henri IV. um 1597 wieder hergestellt. Laurent und Dubourg wurden die Vorsteher derselben. Im Jahre 1604 siedelten die Teppicharbeiter nach dem Louvre über, um dort die den orientalischen nachgeahmten Teppiche und die Haute-Lisse-Tapeten zu fabriziren. In demselben Jahre

errichtete Henri IV. die Manufaktur de la Savonnerie, um türkische und persische Teppiche nachzuahmen und gab derselben Dupont von Paris zum Direktor. Im Jahre 1607 legte Henri IV. noch eine Tapetenfabrik, nach Art der flandrischen, in der Vorstadt St. Germain an und stellte dieselbe unter die Leitung von Marc. Comans und François de la Planche.

In der Holzbildhauerei zeichneten sich im 17. Jahrhundert noch Blanet und Lestocart aus. Das Stuhlwerk der Kirche St. Pierre zu Toulouse, im entschiedenen Barockstil ausgeführt, mit Cartouschen, Muschelwerk und geflügelten Engelsköpfen, sonst streng architektonisch gegliedert und sehr sorgfältig ausgeführt (Qu. Rouyer). Das Stuhlwerk der Kapelle im Hôtel-Dieu zu Compiegne, aus der Kirche St. Nicolas stammend, hat die mageren Formen und die schwächliche Profilirung des Uebergangsstils (Qu. Rouyer). Als Meister der schönen aus der Zeit Louis XIII. stammenden Holzarbeiten in Fontainebleau wird Jean Gobert genannt und für die Schlosserarbeiten Achille Poyart (Qu. Pfnor). Figur 112 giebt in einer Laterne aus dem Hôtel Vogué ein Beispiel der Schmiedearbeit der Zeit, wie immer in der Eisenarbeit, wird an derselben eine gewisse Stilverspätung bemerkbar.

f) Kunstlitteratur.

Die antik-römischen Bauten finden einen neuen Bearbeiter in Jaques Androuet Ducerceau. Von ihm erscheinen: Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus. s. Quoniam apud veteres alio structurae. Genere Templa. etc. Aureliae 1550. Geometrische Aufrisse antiker Tempel, Restaurationen antiker Gebäude und eigene Arbeiten enthaltend. — Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta vivis prospectibus ad veri imitationem affabre desiquata. Die römischen Ruinen darstellend. — Jacobus Androuetius Ducerceau. Lectoribus. s. cum natus essem duodecim fragmenta structurae veteris commendata monumentis a Lenardo Theodorico. Valete. Aureliae 1550. Perspektivische Zeichnungen antiker Fragmente. — Livre des Edifices antiques romains etc. par Jaques Androuet du Cerceau 1583. — Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus s. En vobis candidi lectores et architecturae studiosi quinque et viginti exempla Arcum, etc. Aureliae 1549. Antike Triumphbogen aus Italien und Frankreich. — Jacobus Androuetius du Cerceau. Lectoribus. s. Veteri consuetudine insituque notro novos subinde etc. 1551. Innere und äussere Ansichten antiker Gebäude in Perspektiven.

Von B. de Montfaucon erscheint ein Werk, L'Antiquité expliquée, Paris 1749. 10 vol. in Fol. — Die antiken Baureste in Frankreich behandelt Duchesne,

Antiquitez de la France 1647. — Auch das französische Mittelalter findet historische Würdigung bei J. Hiret. Antiquitez d'Anjou. Angers 1609. 12. — Du Breuil, Theâtre des antiquités de Paris. Paris 1612. 4. — Cl. Malingré, Annales de la ville de Paris. Paris 1640. Fol. — Jean R. M. Paintre. De la sépulture des roys et reynes de France recueillies. Paris 1588. 12.

Für die französische Archäologie war Pierre Antoine Rascas de Bagarris, geboren zu Aix in der Provence 1567, gestorben 1620, besonders thätig. Er brachte eine der reichsten Sammlungen dieser Zeit an Münzen und Antiquitäten zusammen und wurde von Henri IV. um 1601 oder 1602 zum Maître des cabinets et antiques du roi ernannt. Bagarris wollte die Geschichte Henri's IV. in Medaillen darstellen, um 1608 waren die Zeichnungen schon grösstentheils entworfen, als der Tod des Königs die Arbeiten unterbrach.

Die italienische Renaissance fand jetzt, ausser durch die Ornamentstecher, weniger Beachtung. Etienne Dupérac, Architekt, Bildhauer und Maler, geboren 1560 in Bordeaux, war in seiner Jugend in Italien und schrieb nach seiner Rückkehr ein Werk über die Gärten von Tivoli, welches er der Maria de' Medicis zueignete.

Die Hauptwerke über französische Renaissance der vorhergehenden Epoche und seiner Zeit sind von Ducerceau verfasst. Das berühmteste ist das schon früher erwähnte, Livre d'architecture de Jaques Androuet du Cerceau contenant les plans et les dessaings de cinquante bastiments tous différens etc. Paris 1556. Es erschienen später noch vermehrte Ausgaben dieses Werks. Ein zweiter Band von 68 Tafeln, «Second livre d'Architecture par Jaques Androuet Ducerceau. Paris 1561», enthält Kamine, Dachfenster, Portale, Brunnen und Grabmäler. Ausserdem erscheinen noch eine Anzahl Bücher von Ducerceau, mit Details und Ornamenten, über die fünf Säulenordnungen und über die Perspektive.

Sehr zahlreich vertreten sind die Werke der Ornamentstecher und Kleinmeister. Pierre Brebiette, Maler und Kunststecher, geboren zu Mantes-sur-Seine, Opera diversa etc. 1638, Nova Raccolta di vari scherzi und anderes. — Simon Vouet, der berühmte Maler (1590—1649), Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet de bain de la Reine-régente au Palais-Royal, gravées par Michel Dorigny. 1647. — Pierre Biard, Sohn, Bildhauer und Stecher, Fontaines dont les vasques sont soutenues par des Satyres. — Mathurin Jousse, de la Flèche, geboren gegen Ende des 16. Jahrunderts, La Fidelle Ouverture de l'art du serrurier etc. 1625. Mit 52 Tafeln über Schlosserarbeiten. — Pierre Faber von Lyon, Kunststecher, Le Soleil au Signe du Lyon etc. Entrée de Sa Majesté Louis XIII. et de la plus illustre Princesse de la Terre, Anne d'Autriche, Royne de France et de Navarre, dans la ville du Lyon.

Lyon 1622. — N. Blasset, Architekt, in Amiens (1600—1659), Les Epitaphes inventées par N. Blasset, d'Amiens. — Abraham Bosse, Architekt, Ornamentmeister und Stecher, geboren in Tours um 1605, gestorben 1676, Sechs Bände Ornamente, Architekturen, Fächer, Kamine, Altäre und figürliche Kompositionen. — Francard, Architekt, Nouvelles cheminées gravées sur les dessins de M. Francard, architecte du Roy. Paris 1617. — Jaques Stella, Hofmaler, geboren zu Lyon 1596, gestorben zu Paris 1657, Divers ornements d'architecture recueillis et dessegnes après l'antique, par Stella. Paris 1653. — Pierre Callot, Architekt, arbeitet um 1633 zu Paris, Pièces d'architecture ou sont comprises plusieures sortes de Chéminees, Portes etc. Paris 1633.

3. Der nordische Barockstil in Deutschland von 1580 bis 1680.

Das Gefühl für erhöhte malerische Wirkung, kräftige Schattengebung und bewegte Formen verpflanzt sich bald genug, gegen 1580, aus Italien und den Niederlanden nach Deutschland und damit beginnt hier die Dekorationsweise und das neue Raumgefühl des Barockstils herrschend zu werden; aber daneben bleibt noch lange die mässigere Behandlungsweise der Spätrenaissance herrschend, wie dies bereits im vorigen Abschnitt zur Darstellung gekommen ist. Die deutschen Meister verarbeiteten die barocken Motive in einer ihrer Phantasie zusagenden Weise und hieraus ergiebt sich die eigene nationale Form eines deutsch-nordischen Barocks, welche sich im Aufbau durch das Festhalten an dem Vertikal-Prinzip der Gothik, durch fortgesetzte Verwendung steiler Giebel und Dächer und in der Plananlage durch Erkerbauten und andere deutsche Eigenthümlichkeiten kennzeichnet. Gar nicht selten wird noch das Detail der Gothik, nur in Verbindung mit dem grossen weich modellirten Cartouschenwerk, den durchschnittenen und volutirten Giebeln und anderen importirten Besonderheiten des italienischen Barockstils, verwendet. Im Wesentlichen ergiebt sich immer noch eine gothische Renaissance; das heisst, man baut im Geiste der Gothik weiter, aber mit Verwendung barocker Einzelformen. Ganz langsam und allmählich wird die Gothik immer mehr verdrängt und endlich werden die Architekturformen auch der Hauptsache nach klassischer. Wie überall in den nordischen Ländern ist der klassische Zug am frühesten an den Ordenskirchen zu bemerken, ohne dass man berechtigt wäre, diesen Bauten in Deutschland irgend einen ausschliesslichen, oder auch nur allgemein stilgebenden Einfluss zuzuschreiben. Der Barockstil macht, als beliebter

Ausdruck des Zeitgeschmacks, ohnedies seinen Weg durch ganz Europa. Mit derselben Geschmacksrichtung hängt die Vorliebe für naturalistische, derb-üppige Ornamentirung eng zusammen; die jetzt üblich werdenden Fruchtschnüre, Blumengehänge und Cartouschen in Verbindung mit Figürlichem, verdrängen die Arabeske vollständig. Dieser neue Stil konnte in der Zeit bis zum Beginne des dreissigjährigen Krieges, bis 1618, in Deutschland eine umso breitere und prächtigere Ausprägung finden, da besonders die Städte damals auf dem Höhenpunkte allgemeinen bürgerlichen Wohlstandes angekommen waren. Die reichen Anlagen der Rathhäuser, Zunfthäuser, Patrizierwohnungen und Schlösser geben davon Zeugniss. Selbst noch während der Periode des dreissigjährigen Krieges dauert, mindestens in den vom Kriege nicht unmittelbar heimgesuchten Gegenden, eine lebhafte und aufwandvolle Bauthätigkeit fort und endet erst nach dem westphälischen Frieden, nachdem die allgemeine Erschöpfung, die vollständige Vernichtung des Volkswohlstandes allseitig zur vollen langhin nachwirkenden Geltung gekommen war. Deutschlands Macht ist nun politisch, wie litterarisch, und künstlerisch gebrochen und die spätere Bauthätigkeit konzentrirt sich an den von ausländischen Ideen überflutheten Höfen; denn mit der eigenen Initiative eines selbstständigen Bürgerthums ist es zu Ende.

In der Skulptur und Malerei ist überhaupt weniger als in der Architektur von nationalen Eigenthümlichkeiten zu entdecken; auf diesen Gebieten beruht alles auf italienischer Nachfolge. In der Bildhauerei wird nur Giov. da Bologna's Schule später von der Bernini'schen abgelöst. In der Malerei zeigt sich ein weitläufiges allegorisches Wesen in der Art der Caracci's und macht später einer Nachahmung der Holländer und der italienischen Naturalisten Platz. An den Höfen findet die Porträtmalerei noch eine gewisse Beachtung, aber die Leistungen der Monumentalmalerei sind sehr vereinzelt und nur noch ein dekorativer Schatten wirklicher Kunst. Einen Lichtblick geben die Anfänge der Landschaftsmalerei unter dem Einfluss der Italiener und Niederländer.

a) Architektur.

Bezeichnend für die Gesammterscheinung des deutschen nationalen Barockstils ist das gegen früher wieder stärker bemerkbar werdende Auftreten des gothischen Prinzips. So ist der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, ein echter Typus deutscher Kunstart, wieder gothischer in seiner mächtig zur Geltung gebrachten Vertikal-Gliederung als der frühere Otto-Heinrichsbau. Der Friedrichsbau, unter Kurfürst Friedrich IV. (regierte von 1592—1607) errichtet,

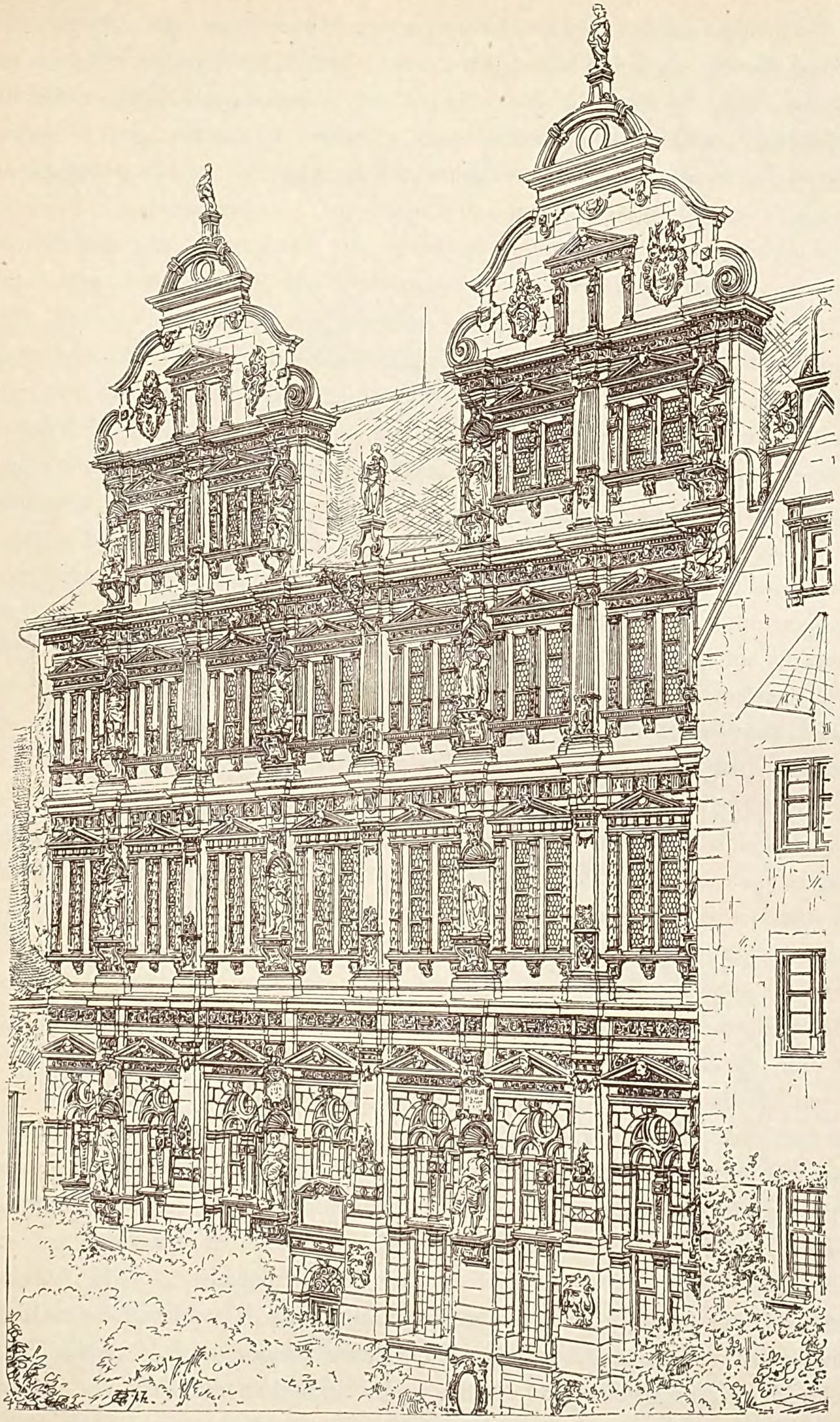

Fig. 113. Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses.

einer der schönsten deutschen Barockbauten, hat zwei zu Wohnräumen bestimmte Stockwerke, über einem hohen zur Kapelle eingerichteten Erdgeschosse und ist in den Jahren 1601—1607 erbaut. Der Skulpturenschmuck von Meister Sebastian Götz aus Chur wurde aber in einem Jahre vollendet. Im Aufbau der Façade werden die im Otto-Heinrichsbau gegebenen Ideen benutzt, besonders das malerische Motiv des Wechsels von Figurennischen mit Pilastern; aber die energischen, vom Sockel bis in die Dachgiebel gehenden Durchkröpfungen und die derbplastische Behandlung der Barockdetails geben dem Aeusseren einen ganz vom früheren verschiedenen Charakter (Fig. 113). Die Kapellenfenster haben in Renaissanceformen behandeltes Masswerk, die Fenster im ersten Stock zeigen rustizirte Einfassungen und Mittelpfeiler statt der Figurenhermen; überhaupt erscheint das Figürliche, mit Ausnahme der Nischenstatuen, zurückgedrängt zu Gunsten kräftiger Gliederungen und Profilirungen. Die beiden steilen, mit Volutenformen abschliessenden Dachgiebel vermehren noch den eigenartigen nationaldeutschen Charakter des Ganzen. Die Decke der Kapelle hat gothische Kreuzgewölbe, die Strebepfeiler sind nach innen gezogen und bilden eine Art von Seitenschiffen. Der Architekt des Friedrichsbaues ist unbekannt, vielleicht war Meister Götz auch der Urheber des Plans (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 9). Das Heidelberger Schloss wurde 1688 von Melac, dem Verwüster der Pfalz, in die Luft gesprengt und 1693 der Rest von französischen Kriegsbanden muthwillig verwüstet.

Das Schloss Gottesau bei Karlsruhe wurde unter Markgraf Ernst Friedrich um 1588 an Stelle eines in den Bauernkriegen zerstörten Benediktinerklosters erbaut. Der Grundriss bildet ein längliches Rechteck mit vier flankirenden Eckthürmen und einem Mittelthurm an die Anlage französischer Manoires erinnernd, am meisten an Schloss Mortainville (Dept. Seine inférieure). Auch die Korbbogen über den Pilasterstellungen deuten auf französischen Einfluss. Auffallend ist die geringe Tiefe des Baues von 13 m, vielleicht ist nur ein Theil einer grösseren Anlage vorhanden. Das Innere ist 1689 durch die Banden Melac's verwüstet, 1735 ausgebrannt und 1740 wieder reparirt, bei welcher Gelegenheit die Thürme ihre jetzigen Kugelhauben bekamen. Die vollständig erhaltene Façade hat einfache, strenge Gliederungen, massvolle Profilirungen und zeigt das bewusste Streben, nach oben leichter zu werden. Die Form und Ornamentirung der Pilaster und Fenster hat sehr viel Aehnlichkeit mit den Formen des Friedrichsbaues am Heidelberger Schlosse, nur fehlt in Gottesau das Figürliche ganz. Das Material der Gliederungen ist rother Sandstein, die Mauerflächen sind geputzt. Die Keller mit kolossalen Kreuzgewölben auf dünnen Sandsteinpfeilern überdeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 49).

Die grossen Bauausführungen des Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn in Würzburg zeigen noch entschiedener die Mischung des Barockstils mit gothischen Elementen. Der Bischof hatte die Hochschulen in den Niederlanden, Frankreich und Italien besucht und sich auf Reisen zum Kunstmäcenaten gebildet. Seit 1573 Bischof von Würzburg, ging sein Bestreben

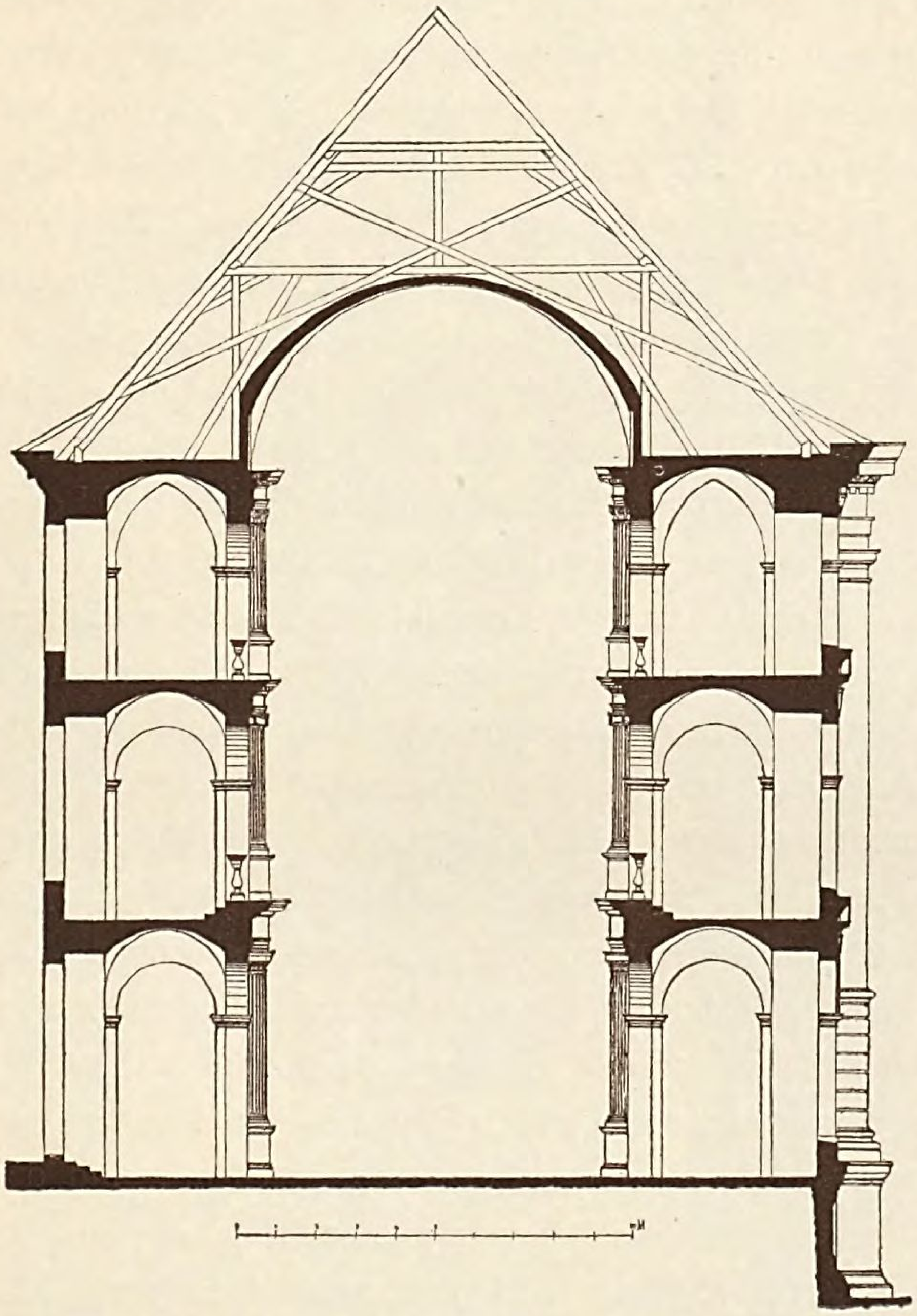

Fig. 114. Querschnitt der Universitätskirche in Würzburg (n. Reinhardt).

sofort auf die Errichtung grossartiger Baudenkmale. Das umfängliche Spital wurde 1580 eingeweiht, um 1582 der Grundstein zur Universität gelegt, die dazu gehörige Kirche um 1591 vollendet. Bald darauf errichtet Bischof Julius die Kirche des Haugerstifts und erneuert nach einem Brande das bischöfliche Schloss mit prachtvoller Ausstattung. Ebenfalls von ihm rührt der Bau der Wallfahrtskirche zu Dettelbach her, um 1613, ein grossartiger Kreuzbau mit kühnem Gewölbe und prächtiger Façade. — Die Universität, sammt der Kirche ursprünglich Jesuiten-Kollegium, wird nach einem Plane

des Baumeisters A. Kal durch W. Beringer errichtet. Der Bau bildet ein Quadrat, ganz in rothem Sandstein ausgeführt, schlicht, derb und schmucklos. Die drei Portale der nördlichen Hauptfront sind streng antikisirend mit kannelürten gekuppelten Säulenpaaren eingefasst und zwar in allen drei Ordnungen, die korinthische in der Mitte, die jonische und dorische zu Seiten. Die Attika über dem Hauptportal ist mit einem Relief geschmückt, die Ausgiessung des heiligen Geistes in dem effektreichen Stile des italienischen Barocko darstellend. Der hier vorspringende Flügel ist mit hohem Volutengiebel abgeschlossen. Die Treppen haben grade Läufe im Sinne der Renaissance, aber die Gewölbe des Innern sind wieder völlig gothisch durchgebildet. — Die Universitätskirche, die Südseite des Quadrats bildend, ist bereits in der Grundrissbildung von dem System des römischen Barockstils beeinflusst; sie zeigt ein möglichst breites Mittelschiff von Kreuzgewölben überdeckt, während die Seitenschiffe auf Arkadenreihen reduzirt sind und über sich in zwei Geschossen Emporen haben. Pfeiler und Bogen dieser reich wirkenden Arkaden haben die römische Gliederung, mit vorgesetzten Halbsäulen, unten dorisch, darüber jonisch und zuletzt korinthisch (Fig. 114). Die Fenster haben aber ein spätgothisches Masswerk und in der Westfaçade kommt die Gothik in der Anlage eines grossen Rosenfensters bedeutungsvoll zum Vorschein (Fig. 115). Der Altarraum ist halbkreisförmig geschlossen. Das Hauptschiff ist zwar mit Kreuzgewölben überdeckt, doch sonst nicht mittelalterlich stilisirt. Im Aeussern ist die Vereinigung der Gothik mit der Antike weniger gut gelungen; die schweren Strebepfeiler, als kolossale dorische Pilaster mit Rahmprofilen gebildet, auf hohen Stilobaten stehend, mit Eierstäben und Zahnschnitten an den verkröpften Gesimsen, wirken nicht glücklich, sind aber erst vom Jahre 1698. Die drei Fensterreihen der Seitenfronten, den Arkadenrängen des Innern entsprechend, sind oben rundbogig geschlossen, unten mit leicht zugespitzten Bogen. Dieselben sind mit dorischen Pilastern eingefasst und haben als Bekrönung in den unteren Reihen Bogengiebel auf Voluten. Der Thurm hat eine ähnliche Detaillirung, statt der jetzigen geschweiften Haube war früher ein spitzer Helm vorhanden. Die Ausführung des Ganzen erfolgte in zweifarbigem Sandstein, roth für die Architekturtheile und heller für die Skulpturen und Fensterfüllungen. — Das Julius-Spital, ursprünglich von Kuncz Müller und Kaspar Reumann ausgeführt, wurde durch Brand zerstört und später durch einen Neubau ersetzt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Würzburg).

Die jüngeren Theile des Rathhauses zu Nürnberg, die Hauptfaçade gegen die Burgstrasse und die mit dieser die drei Seiten des Hofes bildenden Flügelbauten, sind 1613—1619 von Eucharius Karl Holzschuher ausgeführt.

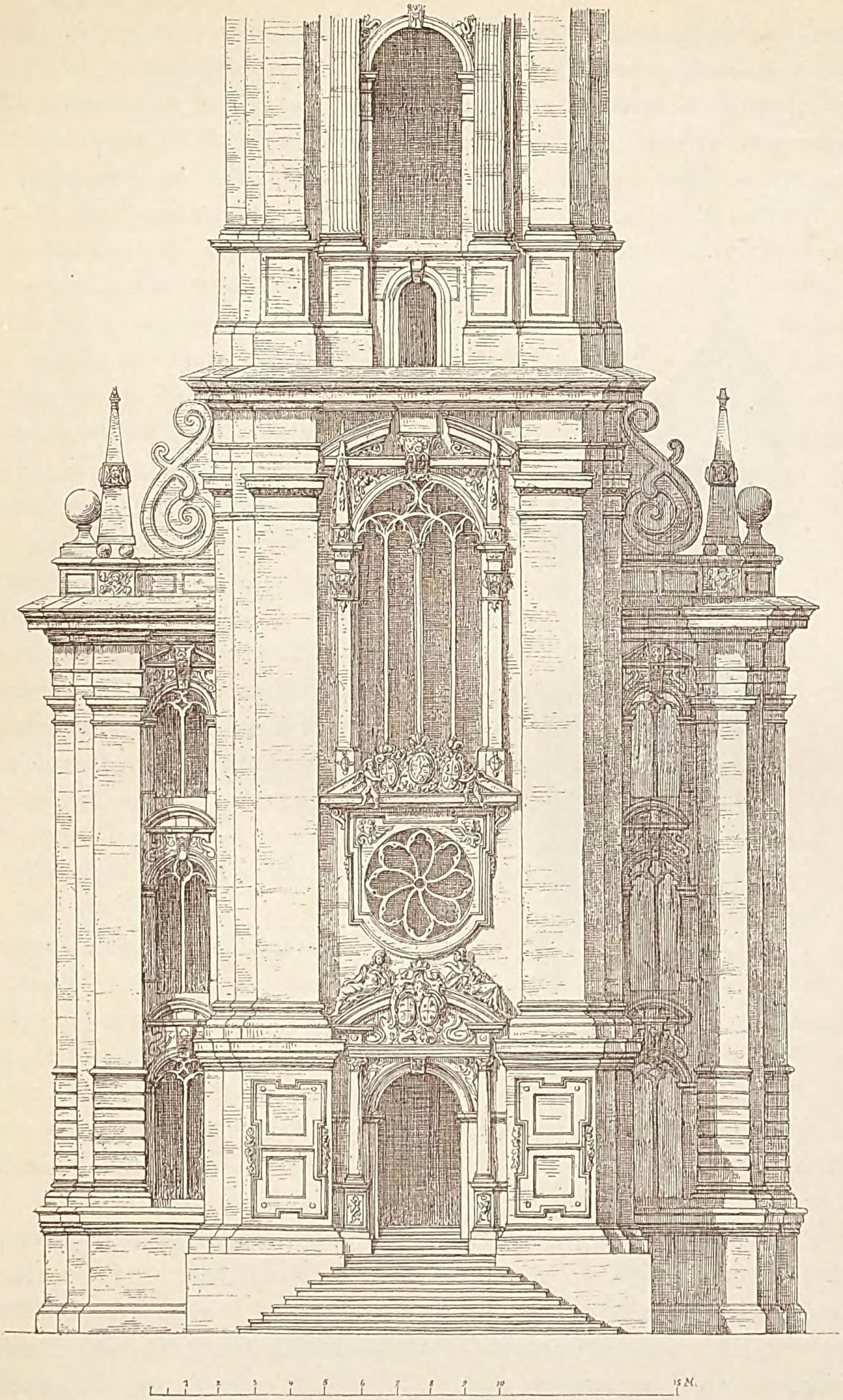

Fig. 115. Unterer Theil des Thurmes von der Universitätskirche in Würzburg (n. Reinhardt).

Die Hauptfaçade, durch kolossale Länge ausgezeichnet, zeigt die volle Herrschaft des italienischen Stils, welcher um diese Zeit bei grösseren Bauten die specifisch nordischen Giebel, Dachfenster und Pyramiden zu verdrängen begonnen hatte. Im Ergeschosse sind drei barocke Portale. Die oberen Geschosse, auch die an beiden Ecken und in der Mitte über dem Hauptgesimse sich erhebenden Dacherker, zeigen keine bemerkenswerthen Formen; aber vermuthlich wurde diese Magerkeit des Aeussern einmal durch Geldmangel, dann durch die Verwendung eines grobkörnigen Sandsteinmaterials, welches reichere Barockformen nicht aufkommen liess veranlasst; denn das gleichzeitige Innere zeigt die entschiedene Herrschaft des neuen Stils (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 1).

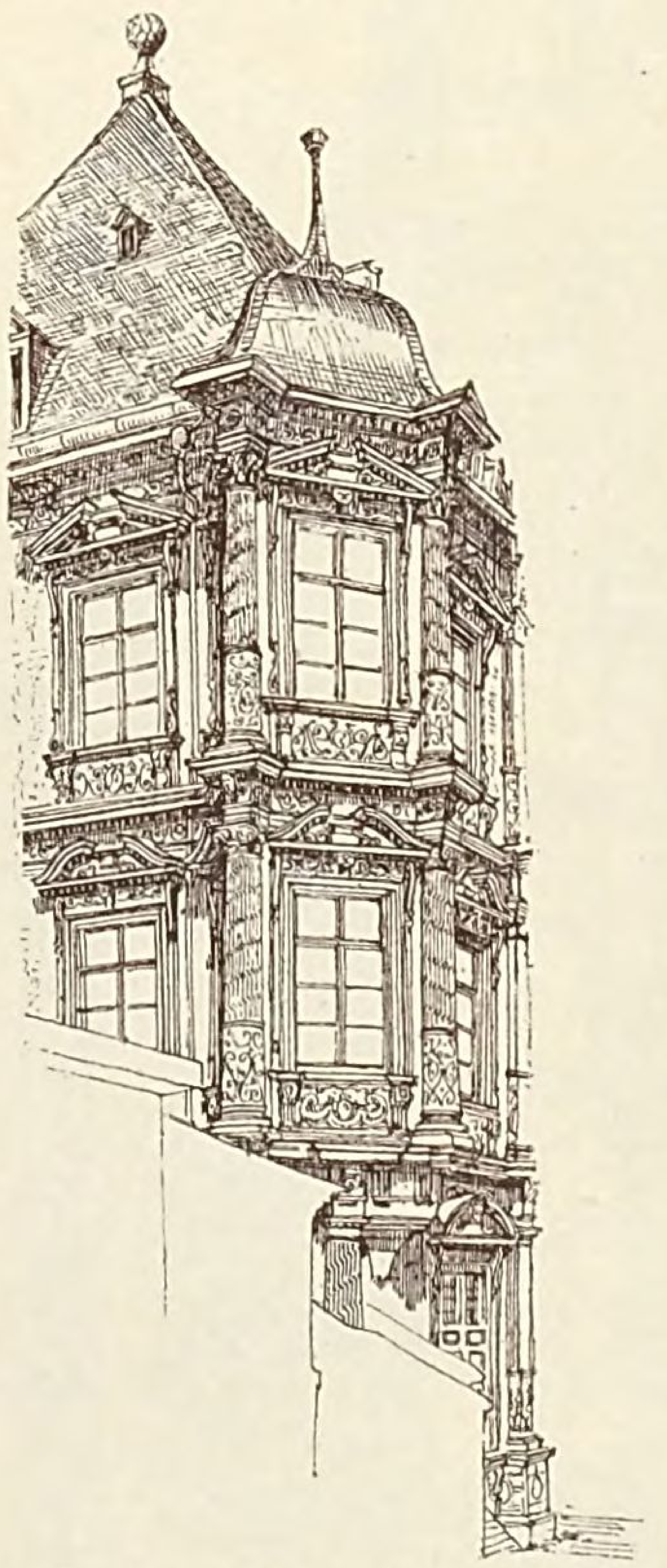

Fig. 116. Façadentheil vom kurfürstl. Schloss in Mainz.

Im Münster zu Freiburg im Breisgau wurde 1668 ein grossartiger Lettner in edlen Barockstilformen durch Meister Jacob Altermadt errichtet. Im Jahre 1789 wurde der Lettner abgebrochen, in zwei Theile zerlegt und beide Hälften in den Kreuzflügeln als Musikerchöre wieder aufgebaut, wobei leider die ursprünglichen bemerkenswerthen Kreuzgewölbe verloren gingen.

Am alten Schlosse zu Stuttgart wurde erst 1687 unter Herzog Eberhard Ludwig der gewaltige Thurm der Südostecke errichtet. Zwischen diesem Bau und den letztvorigen Schlossanbauten waren über hundert Jahre verflossen. Der Thurm von 16,1 m Durchmesser hat sechs Stockwerke, von denen aber keins gewölbt ist (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 37).

Der Flügel an der Rheinseite des kurfürstlichen Schlosses zu Mainz, in den Jahren 1627—1678 erbaut, ganz in rothem Sandstein, ist ein prachtvolles spätes Beispiel nordischer Barockarchitektur (Fig. 116). Die Erker an den Ecken sind echt deutsche Motive; allenfalls liesse die malerische Behandlung der Säulenschäfte an den Erkern mit spiralförmig gebrochenen Kannelüren auf französischen Einfluss schliessen. Die Fensterarchitektur ist

reich durchgebildet, mit geschweiften durchschnittenen Giebeln im ersten Stock und mit eben solchen geraden Giebeln im zweiten Stock. Die Ornamentik ist von derb plastischer Modellirung (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6). — Gegenwärtig ist das Schloss zum städtischen Museum eingerichtet. — Das Schifferhaus in Mainz von 1671, als Umbau eines gothischen Hauses, ist im Barockstil durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 6).

Das Portal des ehemaligen Zunfthauses der Ackersleute in Colmar, an der Vaubansgasse belegen, später Synagoge, jetzt Privathaus «zum goldenen Schiff», von 1626, zeigt eine reiche deutsche Barockarchitektur und in einer Cartousche das Zunftwappen, den Pflug (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). — Das Portal, an einem Hause in der Bäckergasse 4 zu Colmar von 1616, ehemals das Haus der Schmiedezunft, seit der Revolution Privatbesitz, im deutschen Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 44). — In demselben Stile, das Rathhaus zu Gernsbach, 1617 für Johann Jacob Kest als Privathaus gebaut. Nur der Steinbau und eine Wendeltreppe sind noch im ursprünglichen Zustande vorhanden. Die Façade in rothem Sandstein hat einen Treppengiebel mit hornförmigen Ausladungen und überall gekuppelte Fenster mit durchschnittenen Giebeln. Das Cartouschenwerk begleitet auch die Fenstereinfassungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 39). — In Geisenheim das Portal des Ingelheimer «Her Hofes», um 1681 aus goldig rothem Sandstein und graugelben Putzflächen in barocken Formen erbaut, mit den hornförmigen Giebelverzierungen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. Mittelrhein).

Die Jesuitenkirche in Köln von 1621—1629 in üppigem Barockstile, im Innern mit theilweiser Vergoldung und weissen Figürchen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). — Die Kirche zu Dünnwald bei Köln mit einem 1620 erbauten Kloster, zeigt Verwandtschaft mit der Jesuitenkirche in Köln. — Der Zunftsaal der Bierbrauer in Köln, Schildergasse 96, im Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 22). — Das Haus in Köln, Sandbahn 8, in wuchtigem reichen Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg 22).

Am Dom zu Trier erbaute Bischof Johann Hugo von Orsbeck die Schatzkammer und die dorthin aus dem östlichen Chore führende herrliche Marmortreppe.

Der Renaissanceausbau des Rathhauses in Bremen erfolgte erst 1609 bis 1612, aber ein Portal, jetzt in der Nordwand des grossen Saals, wurde schon 1578 von Herzog Julius von Braunschweig der Stadt geschenkt, und zeigt bereits dasselbe edle Barock, welches das spätere Aeussere auszeichnet. Die Gliederungen dieses Portals sind von farbigem Marmor und alle Ornamente aus Alabaster (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34). — Der Kern des Bremer Rathhauses ist ein einfacher gothischer Bau aus dem Anfange des

15. Jahrhunderts; der Renaissancebau begann 1609 mit der Erneuerung des Dachstuhls. Dann wurde an der Südseite die schöne Marktfaçade mit der grossartigen Laube errichtet und als einzige dekorative gothische Reste blieben hier die grossen Figuren im ersten Stock mit den Baldachinen (Fig. 117).

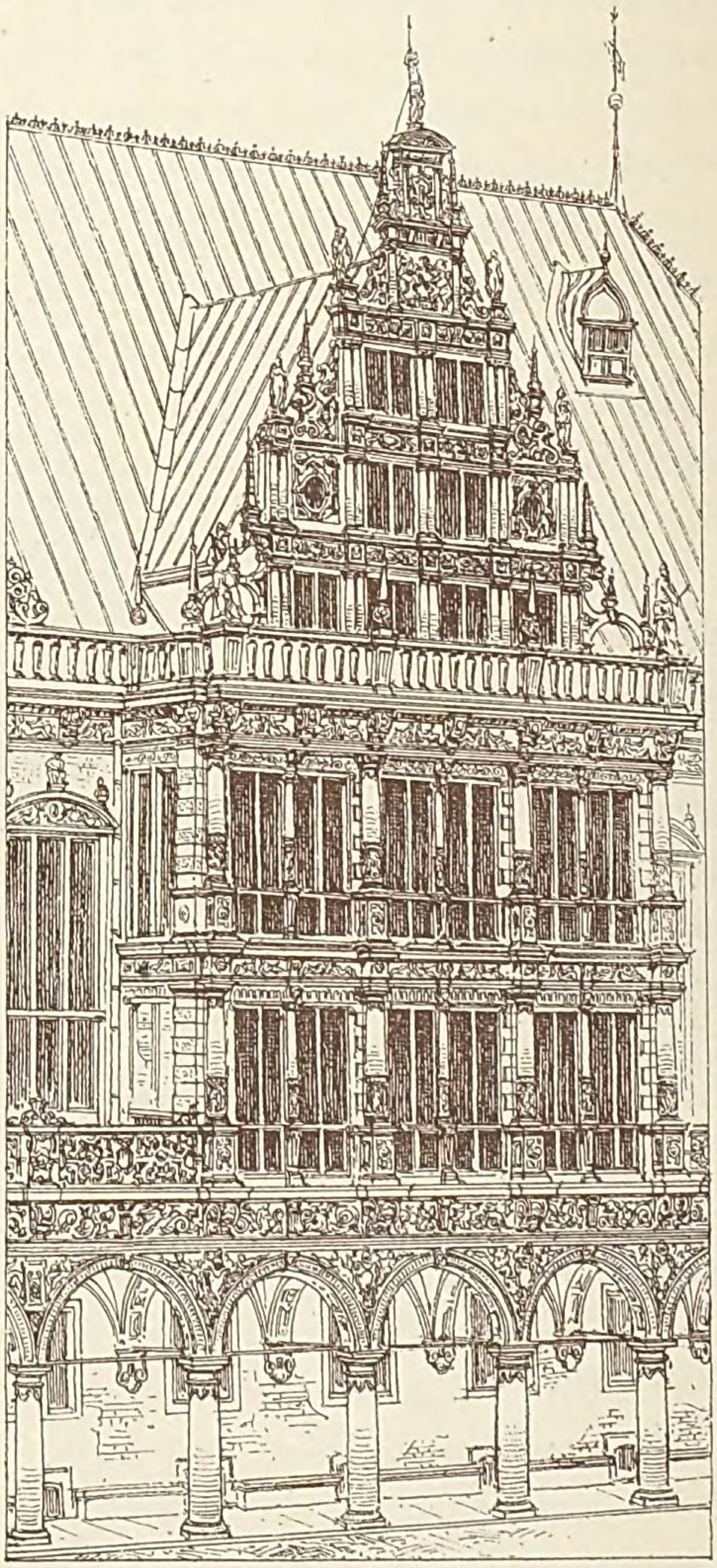

Fig. 117. Mitteltheil der Hauptfront vom Rathhause in Bremen.

Meister des Renaissancebaues war vermuthlich der Steinmetz Lüder von Bentheim, Johann Prange half an den Steinmetzarbeiten. Die Arkaden der Halle sind sehr reich an figürlicher Ornamentik, in den Zwickeln befinden sich unter anderen die Darstellungen der gefesselten und befreiten protestantischen Kirche, auch die Friese mit den Seethieren sind ganz vorzüglich

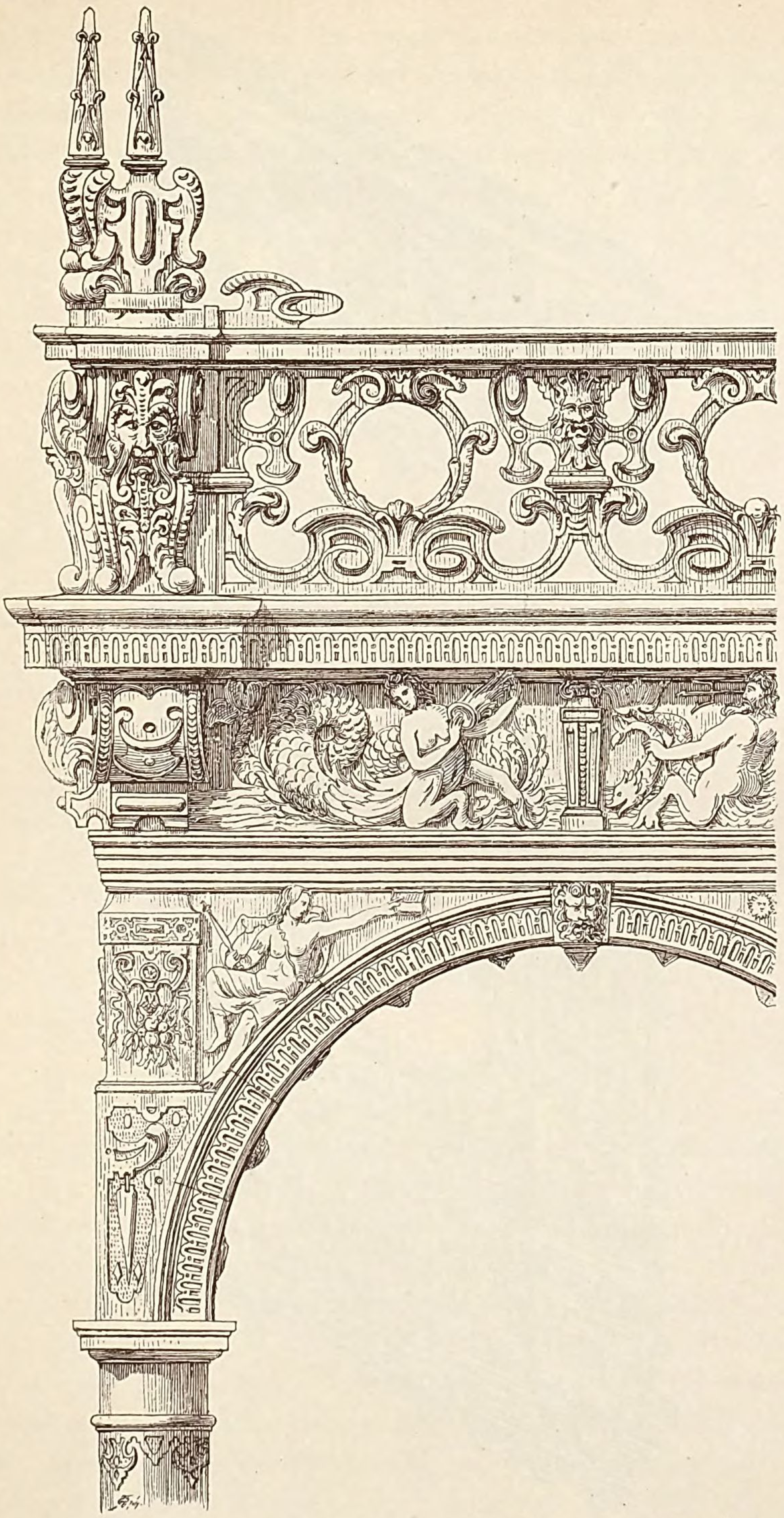

Fig. 118. Arkadenstück vom Bremer Rathhause (n. Ortwein).

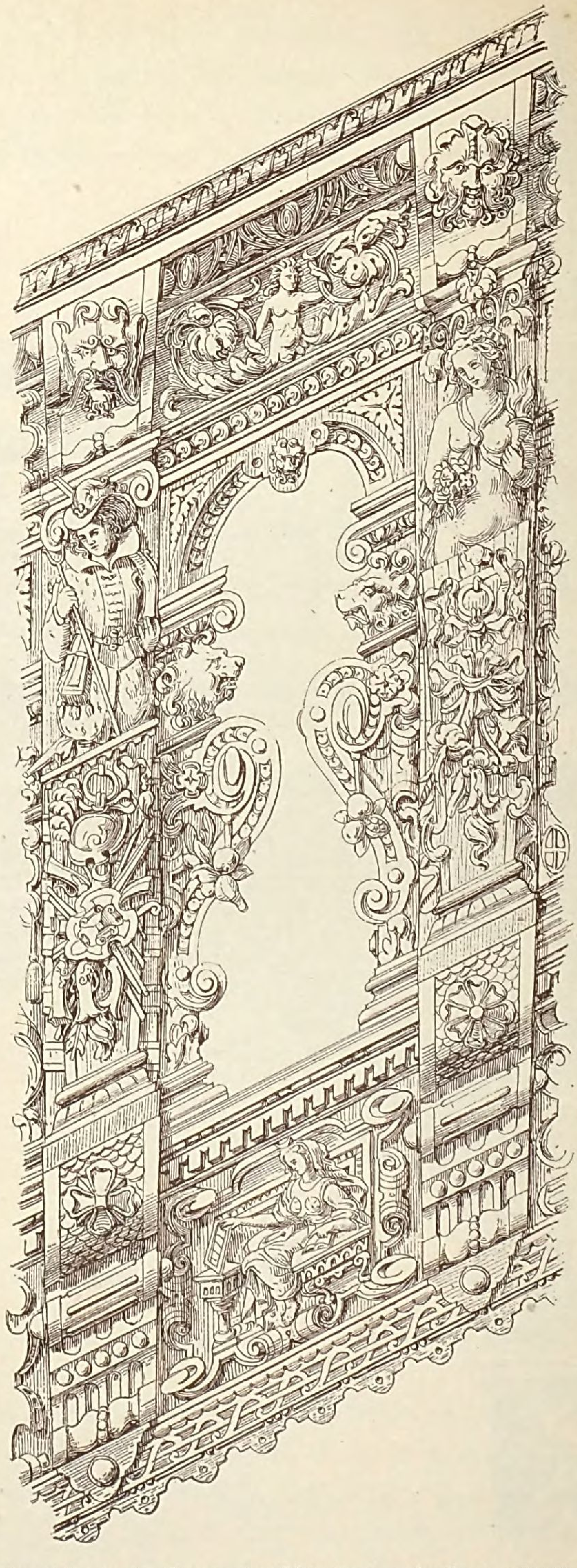

Fig. 119. Geländerstück von der Treppe der Gildenkammer im Bremer Rathhause (n. Ortwein).

(Fig. 118). Der grosse Giebel ist prachtvoll entwickelt, mit sehr schönen Cartouschen als Rahmen der kleineren Fenster im zweiten Stockwerk. Das Cartouschenwerk und die vorzügliche Laubornamentik nähert sich bereits den Bildungen des folgenden klassischen Barocks. Der Einbau der Gildenkammer, an der Südseite des grossen Saals, zeigt ein überreiches barockes Holzschnitzwerk. Der Charakter desselben ist sehr phantastisch und pomphaft, die Reliefs sind bemalt, aussserdem sind noch zwei Bilderfriese angebracht. Im Ganzen ist hier gegen das Aeussere eine Veränderung des Stils, ein stärkeres Hervorkehren des nordisch-phantastischen Barocks zu

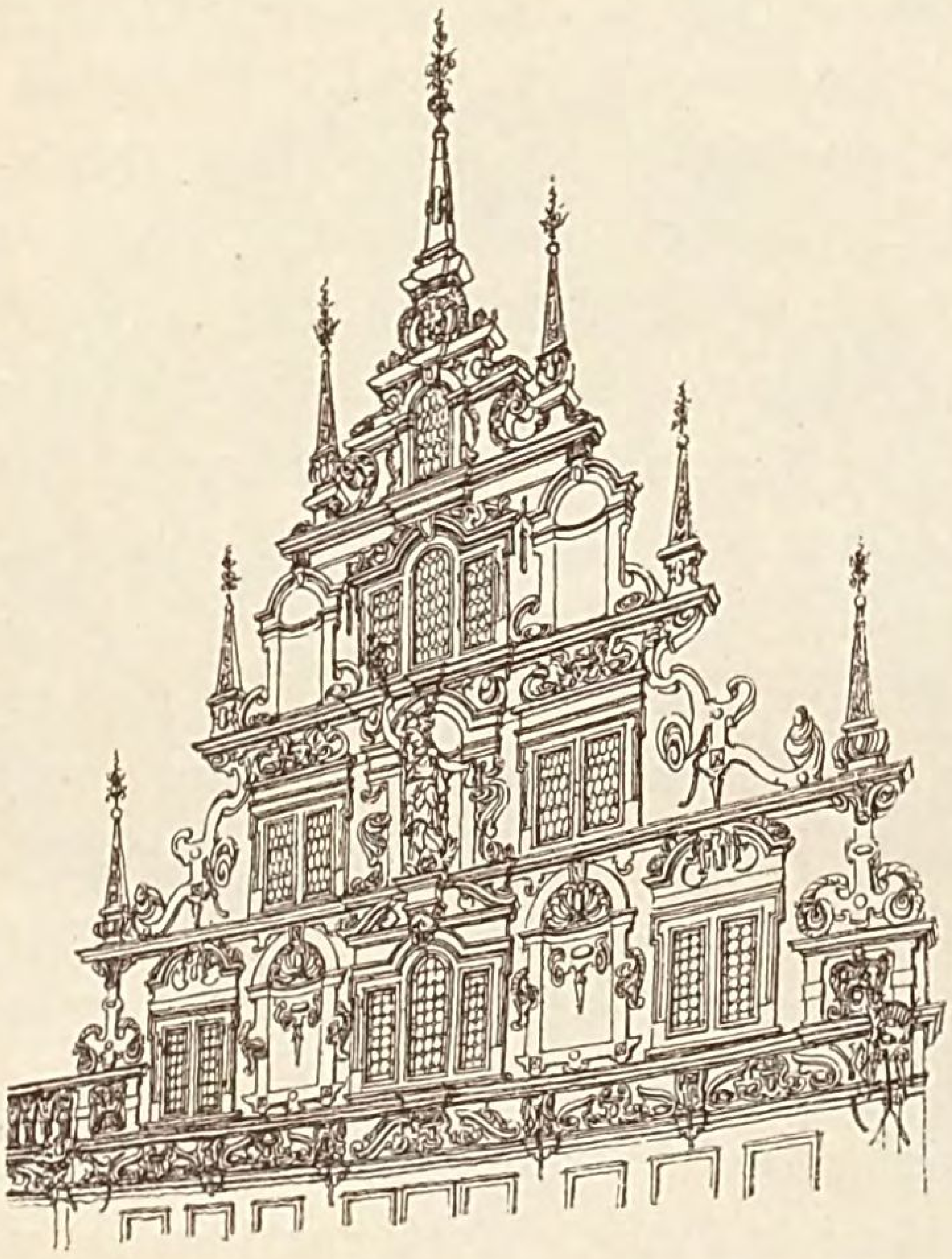

Fig. 120. Giebel vom Krameramtshause in Bremen.

bemerken; indess war doch wohl Lüder von Bentheim ebenfalls der Urheber dieses von 1612—1616 vollendeten Werkes, bei dem Johann Stollink als Zimmermeister genannt wird. Das Geländer der zur Gildenkammer führenden Wendeltreppe ist gradezu einzig, was den Reichthum der Durchführung anbelangt, ebenso das Geländer des Vorplatzes mit den energisch bewegten Figuren im Zeitkostüm (Fig. 119). — Das innere Portal des alten Archivs ist in demselben pomphaften Barockstile gehalten, an Stelle der Säulen treten hier phantastische Hermen. Die äussere Seite derselben Thür ist etwas mässiger in den Formen. (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34). — Das Krameramtshaus zu Bremen, um 1619 von der Gilde der Wandschneider (Tuchhändler) und zugleich als Hochzeitshaus errichtet, zeigt eben-

falls den Barockstil (Fig. 120). Dietrich Pralle, der beim Rathhausbau den Dachstuhl konstruirte, war der Erbauer. Die Skulpturen sind vom Steinhauer Johann Nacke († 1620) angefangen und durch Ernst Krosenauer fortgeführt. Die Bemalung der Skulpturen des grossen Giebels von Zacharias Nusshaake herrührend (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abthlg. 34).

Zwei Fachwerkshäuser in Höxter, das Wilke'sche Haus 1642 erbaut und das sogenannte Tilly-Haus von 1634, zeigen die vollständige Uebertragung der Steinformen auf den Holzbau (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 5). — Das Leibnitzhaus in Hannover, für den berühmten Philosophen um 1652 erbaut und später von Iffland bewohnt, ist eins der besten Werke des mässigen Barockstils. Die Sandsteinfaçade ist durch Gurtgesimse in acht Stockwerke getheilt, an der rechten Seite ist ein Erker herausgebaut. Die Reliefs sind gut, ebenso die Giebellösung in Barockformen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 24). — Die späteren Theile des Schlosses von Celle, vom Italiener Giacomo Bolognese um 1665 begonnen, zeigen bis auf eins der drei Doppelportale die vollständige Vermeidung aller Zierformen. Indess haben die Eckthürme besonders schöne Verhältnisse und sind mit Flachkuppeln überdeckt (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 25).

In Münster, das Portal der Akademie 1610—1615 in reichem Barockstil. Ebenda, das Haus zum Sentenzbogen, so genannt von einem Vorbau, von welchem herunter der Richter die Urtheile verkündete, im Barockstil mit Treppengiebel. Aehnlich, die Bierhalle von 1627, bis zum Giebel in Haustein, der Giebel selbst in Ziegeln mit Sandsteinornament, aber noch mit diamantirten Quadern in den kleinen Bogen. Ohm's Wohnhaus in Münster, das sogenannte «venetianische Haus», wohl von einem Fremden erbaut, weil kein zweites derartiges Haus in Münster vorkommt; indess sicher noch vor dem dreissigjährigen Kriege. Der Giebel ist ein Nothgiebel, das Untere zeigt den italienischen Barockstil. — Das Krämeramtshaus zu Münster ist ein Ziegelbau mit barockem Detail in den Giebelmotiven, an Venetianisches erinnernd. Die Stuckbalkendecke des kleinen Saals in den damals üblichen Formen, im Wandfriese Cartouschen und Masken, in der Wandtäfelung ein barockes Bandornament (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 28).

Einer dieser interessanten deutschen Bauten, in denen noch spät eine Verbindung des Gothischen mit dem Barock angestrebt wird, ist das mit den Würzburger Bauten des Bischofs Julius in Parallele tretende Juleum novum, die Universität zu Helmstedt. Erbauer waren, 1593—1612, der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig und sein Architekt Paul Francke († 1615). Die Formgebung ist etwas hart und trocken, sonst zeigt die Ornamentirung, wie in dieser Zeit üblich, geringes Blattwerk und viel Fruchtschnüre. Die

Hauptmotive sind oft gothisirend (Fig. 121). Das Gebäude ist in Bruchstein mit Flächenputz und in den Gliederungen in Haustein hergestellt. Der Treppenthurm ist einer der schönsten in Deutschland. Das Thurmportal, mit einem gothischen Motive in der Archivolte, gehört ebenfalls zu den besten Theilen des Baues und hat besonders zierliche Kapitäle. Der Treppengiebel ist meisterhaft

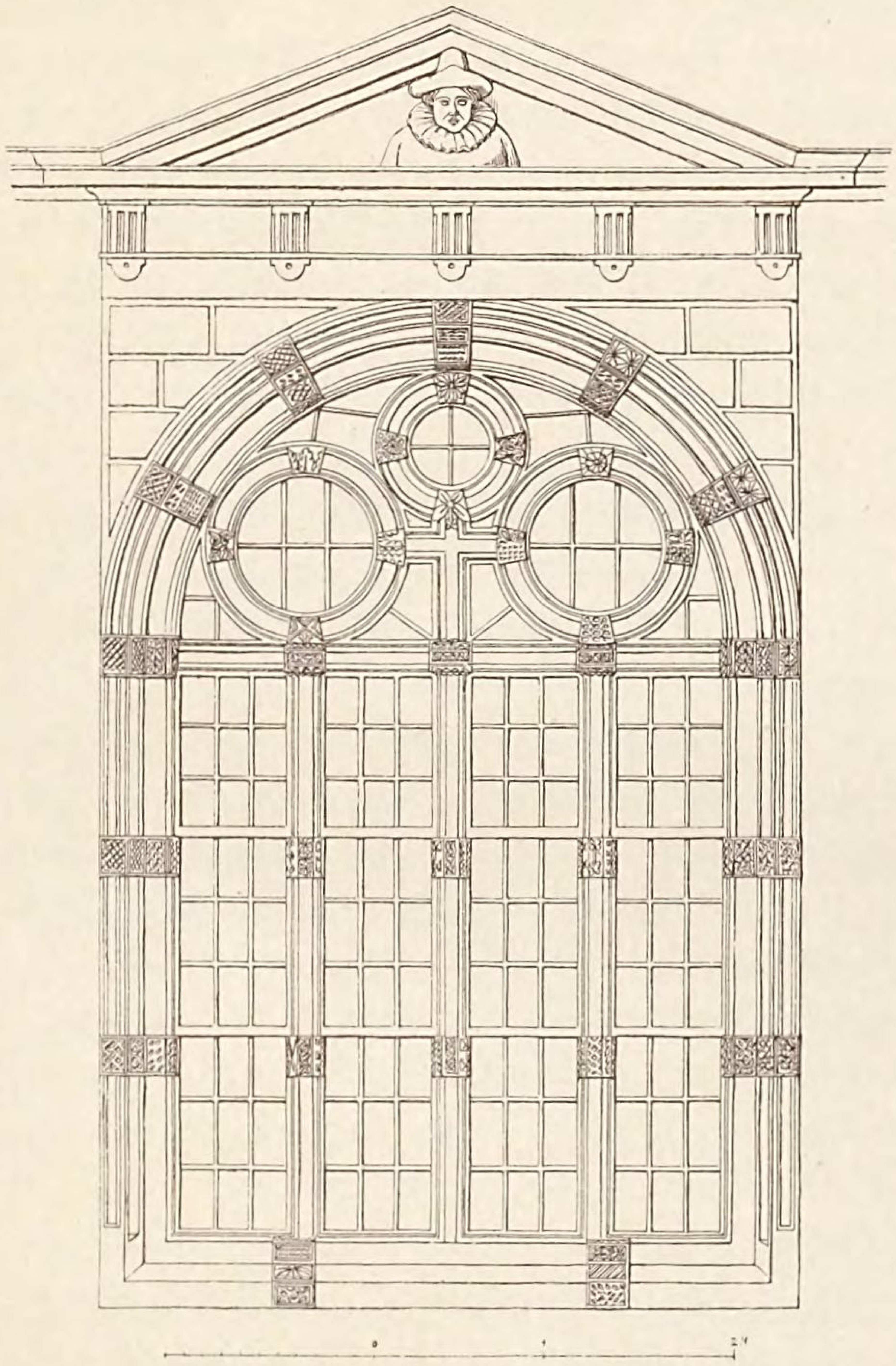

Fig. 121. Fenster von der Universität in Helmstedt (n. Ortwein).

im Aufbau und typisch in der Lösung. Das Portal der Aula, sehr grossartig komponirt, mit korinthischer Ordnung, hat im Aufsatz reiches Cartouschenwerk. Die Decke der Aula wird von sechs Gurtbogen auf Pfeilern getragen, diese sind im Beschlägestil ornamentirt, aber die Art, wie die Sockel als Krallen ausgebildet sind, verräth eine entschieden barocke Gefühlsweise. Die Gurte, im Korbbogen gewölbt, haben unter dem Scheitel jedesmal einen Knopf, reich mit Thier- oder Menschenköpfen zwischen ebenso reichen Fruchtgehängen verziert. Die Decke der Aula ist flach mit Kassetten. Die grossen Rundbogenfenster des Raumes

zeigen gothisches Masswerk mit antiker Detaillirung und die Quadern, welche das Stabwerk und die Einfassungen durchsetzen, haben gemusterte Oberflächen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 32). — Die Marienkirche zu Wolfenbüttel, ebenfalls von Francke erbaut, zeigt wieder einen geschickten Versuch Gothik und Renaissance zu vereinigen. Die Nord- und Südportale sind besonders schön, das Hauptportal ist stärker barock. Die Fenster sind im Spitzbogen geschlossen und haben Masswerk, welches mit Rustikaquadern durchbrochen ist. Die Thurmspitze ist später, erst vom Jahre 1750 (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Das Portal der Kaserne in Wolfenbüttel von 1619 zeigt ein mit Figuren verwebtes Ornament der Quader, ähnlich wie an der Gallerie Henri IV. am Louvre. Im Aufsatze des Wolfenbüttler Portals sind besonders viel Löwenköpfe verwendet (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Der Schlossthurm in Wolfenbüttel von 1643 ist ein stilvoller Bau, der spätere Schlossbau ist nüchtern.

Das Portal des Zeughauses in Braunschweig von 1604 zeigt barocke Formen (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 29). — Ein Haus in der Wendenstrasse in Braunschweig von 1630, mit zwei Geschossen in Sandstein, das obere Fachwerkgeschoss ist entschieden barock.

Die Vorhalle am gothischen Rathhause in Halberstadt von 1663 mit sehr nachläsig behandeltem Detail. Die Treppe hat als Neuerung ein Geländer mit Balustern (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 19). — Ein Holzhaus in Wernigerode an der Breitenstrasse, um 1674, mit bildlichen Darstellungen in den Fensterbrüstungen, die sonst hier nicht vorkommen. — In der vierten Periode des Fachwerksbaues der Harzgegenden, durch das ganze 17. Jahrhundert dauernd, werden die Brüstungsschalungen seltener, auch der reiche Schmuck der Stockwerksgurtungen verschwindet, dafür kommen die sich durchkreuzenden und verschlingenden Winkelbänder häufiger zur Anwendung, ähnlich wie an den Fachwerksbauten der Moselgegend. Am Harz ist dies namentlich in Quedlinburg der Fall (Allgem. Bauztg. Jahrg. 1845). Ein barockes Fachwerkshaus in Hildesheim von 1623, am Andreasplatz, zeigt die Uebertragung des Steinbaues. Auf den Stielen sind Säulenformen eingeschnitten, auf den Schwellen Bandornamentik, die Konsolen haben ebenfalls wie das Figürliche den Barock-Charakter (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 35).

Das Schloss zu Merseburg ist von 1605 ab durch Kurfürst Johann Georg umgebaut, im Stile der deutschen Spätrenaissance; aber Herzog Christian der Aeltere von Sachsen-Merseburg liess die Giebel ändern und baute 1665 ein neues Schlossthor, den Erker am Schlosshof und das Portal des nördlichen Schlossflügels, alles im überreich ornamentirten Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss., Abth. 8).

Gotha besitzt eine Anzahl Bauten aus dieser Zeit. Die Margarethenkirche, 1632 eingeweiht, der Bau des Schlosses Friedensstein 1643 durch Herzog Ernst den Frommen begonnen und die Kirche daselbst 1646 eingeweiht. Baumeister waren Mathias Staudt aus Breisach und Vogel aus Erfurt. Im Jahre 1665 wurde das Rathhaus zu Gotha erbaut. — Das Haus „zum Stockfisch“ in der Johannisstrasse zu Erfurt von 1607 hat einen besonders reich entwickelten Unterbau. Die Quader sind hier abwechselnd glatt und ornamentirt, die niedrigere Hausthür besonders hervorgehoben. Ebenda, das Haus am Junkersand 8, der sogenannte „Junkerhof“ von 1616, ist das schönste und besterhaltenste dieser Zeit. Die barocke Wandtäfelung eines Zimmers ist noch vorhanden, mit einer originellen Anordnung der inneren Fenstersäulen und der damit verbundenen Fenstersitze (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 48).

Schloss Hartenfels in Torgau brannte 1599 zum Theil ab und erst 1616—1623 liess Kurfürst Johann Georg I. die westwärts belegenen Schlosstheile renoviren, das heutige Einfahrtsthor ausbauen, den achteckigen Glockenthurm errichten und den Wächterthurm um 30 Ellen erhöhen. Baumeister war Hans Friedrich Steger. Die Reste eines Ausfallthores an der Elbseite aus dieser Zeit sind völlig barock, besonders die grossen Cartouschen im Friese, die Verzierungen der Zwickel und die Pferdeköpfe (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Torgau). Von 1631 bis zum westphälischen Frieden wurde Schloss Hartenfels nochmals verwüstet und blieb bis 1654 als Ruine liegen. Georg II. liess durch den Baumeister Joh. Albrecht Eckard die zerschossenen Theile wieder in Stand setzen und das Innere verschönert wieder einrichten, aber der zweite schlesische und der siebenjährige Krieg brachten dem Schlosse neues Verderben und hiervon erholte sich der Bau nicht mehr. Er wurde seit 1770 als Zucht- und Armenhaus, seit 1810 zu fortifikatorischen Zwecken benutzt.

In Zwickau wurde der Helm der Marienkirche um 1673 vom Zimmermeister Marquardt aus Plauen nach dem Muster des Hamburger Katharinenthurmes erbaut, mit zwei Gallerien und geschweiften Dächern (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — Im Privatbau Dresdens sind die charakteristischen runden und viereckten Erkeranlagen immer noch in Uebung. An einem Hause Schlossstrasse 19 findet sich noch ein solcher Erker vom Jahre 1678 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 15).

In Hamburg ist die Façade vom Kaiserhof, um 1619 errichtet, im Barockstil mit Treppengiebel. Ebendort, ein Portal in der kleinen Reichenstrasse von 1642 in demselben Stil mit gemusterten und diamantirten Quadern (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 41). — In Lüneburg kommt der Fachwerksbau nur vereinzelt vor. Ein Haus, am Berg 13, hat sämmtliche Pfosten und Riegel

in barocker Ornamentik, ebenso ist die Hausflur durchgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 40).

Das Zeughaus in Danzig, 1605 von Antony von Odbergen, als Ziegelrohbau mit Hausteingesimsen, in reichem nordischen Barock erbaut. Die sehr bedeutende Façade nach der Joppenstrasse erhält durch die beiden weit vortretenden Treppenthürme ein wirkungsvolles Aussehen. Die Giebel zeigen graziöse Konturen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — Das altstädtische Rathhaus in Danzig, 1587 ebenfalls von Antony von Odbergen, als Ziegelrohbau mit Hausteingesimsen erbaut, mit Rustikaquadern und Beschläge-Ornamentik, die Keilsteine des Bogens mit figürlichen Verzierungen. — Das hohe Thor ebenda, um 1588, wahrscheinlich von demselben Meister, nach dem Vorbilde des Antwerpener Georgthors in Sandstein erbaut, das Ganze als Triumphbogen aufgefasst, im unteren Theile mit derber Rustika. — Die innere Ausschmückung des rechtsstädtischen Rathhauses erfolgte am Ende des 16. Jahrhunderts; die Sommerrathsstube oder der «rothe Saal» ist unter Leitung des Meisters Wilhelm Barth ausgeführt. Die Holzschnitzereien sind von Simon Herle und die Gemälde von Hans Vredemann de Vriese. Die prachtvolle Ausstattung des Raumes erinnert im Allgemeinen an das Innere des venetianischen Dogenpalasts, aber in Danzig erfolgt die Ausführung im nordischen Barock mit reichem Cartouschenwerk und edlem Detail, auch gutem Blattwerk, ähnlich der Formgebung an dem etwas späteren Bremer Rathhause. Täfelungen und Decke des Saals sind in Eichenholz ausgeführt. Der Fries zwischen den Triglyphen des Abschlussgesimses der Täfelung ist mit farbigen Marquetterien ausgestattet, welche Jagdscenen, Blumen und Blätterwerk darstellen. Der Kamin von 1593 durch Simon Barth aus Sandstein hergestellt, mit Bemalung und Vergoldung. Auch die Konsolen und besonders die reichen Knäufe der Eichenholzdecke sind vergoldet und farbig bemalt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — Eine Façade in der Langgasse zu Danzig vom Ende des 16. Jahrhunderts ist barock in den Details, aber einfach im Aufbau, vielleicht wegen des harten Sandsteinmaterials.

In Berlin wird 1624 das von Ribbeck'sche Haus in der Breitenstrasse, jetzt zum königlichen Marstall gehörend, in Barockformen erbaut (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 19). Balthasar Benzelt aus Dresden wird 1629 in Berlin als Werkmeister genannt; derselbe hat auch vielleicht das v. Ribbeck'sche Haus gebaut. — Am Schlosse in Berlin liess der Grosse Kurfürst bis 1648 nur Reparaturen ausführen und nahm dazu einen holländischen Zimmermann Vibrand Gerritsen an. Die späteren Bauausführungen des Grossen Kurfürsten bilden den Uebergang zum klassischen Barock der folgenden Periode.

Ein schönes Portal, aus Liegnitz stammend, jetzt in Rohnstock, im Besitz

des Grafen Hochberg, im flotten Barockstil gearbeitet, mit vortrefflicher Ausführung des Figürlichen, aber in der Hauptform deutsch (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Breslau).

In Böhmen früher als anderwärts bewirken die Bauten des Jesuitenordens die Einführung des italienischen Barockstils. Im Jahre 1577 wird die Salvatorkirche in Prag von den Jesuiten erbaut, im Jahre 1590 von denselben ebenda, die sogenannte «welsche Kapelle». Die 1586 erbaute St. Rochuskirche in Prag zeigt bereits eine ganz italienische Anlage. Im Jahre 1579 gründete der Prämonstratenser-Orden auf Strahof seine neue Kirche. Dieselbe ist sehr einfach im Aeussern, aber im Innern von kühnem Barocko, mit gedrückten Bogen in allen Arkaden und auch für das Tonnengewölbe. — Um 1600 wurde das Kloster des Kapuzinerordens auf dem Hradschin in italienischer Bauweise errichtet.

Bis 1612 war Prag kaiserliche Residenz, aber noch nachdem Kaiser Mathias mit dem Hof nach Wien übergesiedelt war, wurde der Venetianer Scamozzi nach Prag berufen (1614) zum Weiterbau des Schlosses. Das Hauptportal am Palast des Hradschin rührt von Scamozzi her und zeigt durch die grössere Harmonie der Linien den italienischen Ursprung. Dasselbe ist etwa im Geschmacke der Zecca in Venedig gehalten.

Das fortgeschrittene römische Barock, in der Weise Fontana's, beginnt in Prag mit dem Bau der Lorettokirche um 1626 und dauert ohne grosse Veränderung durch das ganze 17. Jahrhundert. In der Plananlage der Lorettokirche machen sich auch orientalische Einflüsse geltend; übrigens ist ihr Massstab kleiner als bei den anderen Bauwerken der Stadt. Um 1633 werden die Ignazkirche und die Nicolaikirche, beide mit besonderen Kollegiatsanlagen erbaut. Im Jahre 1636 das neue Kapuzinerkloster bei St. Joseph in der Neustadt errichtet. Von anderen Kirchenbauten Prags sind noch zu nennen: die Kirche St. Jacob für die Minoriten mit drei Barockportalen und die Kirche der Augustiner. Die Façade der Kirche S. Maria de Victoria 1636—1642, vermuthlich nach Plänen des Scamozzi.

Der bedeutendste Profanbau dieser Zeit in Prag ist der Palast Waldstein, von dem grossen Generalissimus um 1629 begonnen. Die Façade im italienischen Barockstil, der quadratische Hof an zwei Seiten in demselben Sinne, mit drei Reihen Halbsäulen von dorischer, toskanischer und jonischer Ordnung dekorirt. Die Fenster des Erdgeschosses sind gradlinig geschlossen, die oberen im Rundbogen. Den vorzüglichsten Theil des Palasts bildet die Gartenhalle, in der ganzen Höhe des Baues durchgehend, mit Arkaden auf gekuppelten Säulen. Der Stil des Ganzen bildet den Uebergang zu dem klassischen Barock der folgenden Periode, welche ihre Hauptcharakteristik

in dem gänzlichen Verdrängen der gothischen Hauptdispositionen findet. — In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden in Prag eine Menge Bauten, meist von Italienern und von in Italien gebildeten Inländern ausgeführt. Die Italiener Luragho, Carloni, Orsini, Scotti, Palliardi werden als Architekten genannt, dann die Inländer Kauka, Christoph und Kilian Dinzenhofer. Letzterer als der Meister der St. Nicolaikirche und des Nostiz'schen Palasts. Diese Bauten leiteten allmälig zu den Bauten Fischer von Erlachs hin, welche im folgenden Abschnitt zu erwähnen sind.

In Wien sind die Bauverhältnisse ganz ähnlich wie in Prag, auch hier dringt das römische Barock durch Vermittelung der Ordenskirchen ein; aber meistens in schematischer, phantasieloser Nachahmung. In den Jahren 1603 bis 1614 wird die Kirche der Franziskaner zu St. Hieronymus erbaut, von 1622 bis 1632 die Kirche der Kapuziner, um 1624 die Kirche der heiligen Theresia in der Leopoldstadt. — Die Universitätskirche 1627—1631 in nüchternem Barockstil von den Jesuiten begonnen, mit oblongem und einschiffigem Grundplan. Die Kirche hat ein auf sechzehn Marmorsäulen ruhendes Kuppelgewölbe, mit kleinen Kapellenanbauten, eine sehr einfache mit Pilastern dekorirte Façade und zwei quadrate Thürme mit Helmdächern. Das Innere derselben gehört aber zu den am reichsten ausgestatteten Jesuitenbauten. — Um 1630 die St. Laurenzkirche am alten Fleischmarkt. — Die Pfarrkirche bei den Dominikanern, unter Ferdinand III. im Jahre 1631 umgebaut, gehört zu den besseren und hat einen interessanten Façadenaufbau. — Ausserdem in Wien, 1638 die erzbischöfliche Kapelle, 1640 die Kirche in der Brigittenau und 1642 die Kirche zu St. Rochus auf der Landstrasse erbaut. — Der Amalienhof der Wiener Hofburg, weiter rückwärts nach der Zerstörung des festen Hauses der Grafen von Cilly errichtet, ist von keinem sonderlichen architektonischen Interesse. Auch nach der Mitte des 17. Jahrhunderts dauert die italienische Stilrichtung in Wien fort. Es entstehen noch eine Anzahl Kirchenbauten im römischen Barockstil: 1651 die Kirche der Serviten in der Rossau und die Kirche der Paulaner auf der Wieden, 1670 die Kirche zu St. Anna und die Kirche zu St. Leopold. — Der Leopoldinische Trakt der Hofburg, um 1660 von Leopold I. erbaut, brannte schon zehn Jahre nach seiner Vollendung ab und wurde erst unter Maria Theresia wieder errichtet.

Bis zum Auftreten der drei bedeutenden Baumeister der folgenden Stilperiode: Martinelli, Fischer von Erlach und Lucas Hildebrand am Ende des 17. Jahrhunderts bleibt in Prag und Wien der Baustil in denselben Gleisen. In Prag entstehen noch in dieser Zeit: die Dreifaltigkeitskirche in der Altstadt, um 1688 die Kreuzherrenkirche an der Brücke, die Karmeliterkirche auf der Kleinseite und nach 1677 der grosse Czernin'sche Palast. Dieser, auf dem

Hradschin belegen, von Giov. Battista de Rossi und Francesco Carvitti erbaut, nähert sich bereits dem Stil der folgenden Epoche. Der Rustika-Unterbau ist stylobatartig durchgekröpft und auf diesem stehen korinthische durch die Geschosse reichende grosse Säulen. Das Gebälk über denselben ist durchschnitten. Die Wirkung des Ganzen ist kräftig bei einer gewissen Rohheit der Formgebung. — In Wien werden ebenfalls noch eine Anzahl Barockkirchen von sehr einfacher Plananlage erbaut; 1675 die Ursuliner-Nonnenkirche; 1684 die Kirche der barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt; 1689 die Kirche zu Mariahilf; 1690 die Kirche zu unserer lieben Frauen bei den Schotten, abweichend mit dreischiffigem Basilikengrundriss; die Kirche der Weissspanier in der Alservorstadt; die Kirche zu St. Margareth unter den Weissgerbern; 1695 die Kirche der Minoriten in der Alservorstadt und 1698 die Kirche zu Mariatreu in der Josephstadt mit oblongem Grundriss, radianten Kapellenbauten und einer hohen mächtigen Kuppelwölbung. Die Thürme derselben Kirche sind erst später vollendet.

In Steiermark nimmt der Barockstil ebenfalls eine stark italienische Färbung an, wie am Mausoleum zu Ehrenhausen, für den Feldzeugmeister Ruprecht von Eggenberg errichtet. Um 1606 war der Bau, als dessen Architekt Johann Walder genannt wird, schon begonnen. Es ist im Plan ein Langhaus mit einem Centralbau verbunden, in der Deckenbildung entsprechend eine Kuppel mit Tonnengewölben. Am Eingange stehen zwei Kolossalfiguren (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Steiermark). — Schloss Limberg in Steiermark, eine barocke Schlossanlage von 1664, mit steilen Dächern und geschweiften Dachhauben, als terrassenförmig aufsteigender Bau angeordnet. — In Schloss Riegersburg in Steiermark baute Freifrau von Galler, «die schlimme Liesel», um 1658 den Speisesaal in reichem Barockstil. Vermuthlich gehörte der Architekt der Familie Carlone an, die aus dem Mailändischen eingewandert war. Die Decke des Saals in Stuck dekorirt, mit Gemälden in den Feldern.

Das moderne Salzburg stammt erst aus dem 17. Jahrhundert und nimmt am frühesten das italienische Barock auf. Im 16. Jahrhundert ist mit Ausnahme der Hofburg in Wien in allen Donauländern kein namhaftes Bauwerk errichtet, so lähmend wirkte die beständige Türkenfurcht. Schon 1607 wurde die Klosterkirche St. Wolfgang am Obersee im Salzkammergut und der gegenüber liegende geistliche Palast im italienischen Barockstile errichtet. — Der Hauptbau ist aber die 1614 begründete Domkirche zu Salzburg, welche erst 1628 eingeweiht wurde. Die Vorhalle mit den Thürmen ist noch später um 1694 vollendet, ebenso die Dekoration des Innern. Die Bauherren waren die beiden Erzbischöfe Marcus Sitticus und Paris Lodron († 1653).

Es war ein Plan von Scamozzi vorhanden, aber vermuthlich ist der ausführende Architekt, Santino Solari aus Bergamo, einer der hervorragendsten Baukünstler der Zeit, seinen eigenen Eingebungen gefolgt. In der Hauptanordnung wiederholt der Dom das Muster der Peterskirche in Rom, aber ohne Kopie zu sein und ist jedenfalls eine der bedeutendsten Renaissancekirchen Europas. Das Innere mit der Kuppel auf der Durchschneidung des Haupt- und Querschiffs wirkt sehr imposant und ist besonders bemerkenswerth wegen der musterhaften Stuckirung im Sinne des Barockstils. — Vielleicht ist dies das erste Beispiel einer systematischen Durchbildung dieser Formgebung. Das Aeussere des Doms ist schlicht und würdig von mächtigen Quadersteinen errichtet; aber so gross das Verdienst des Baues sein mag, er gehört mehr zu den Werken der italienischen, als zu denen der deutschen Schule. — Die Westseite der spätgothischen Klosterkirche von Mondsee im Salzkammergut ist 1626 mit zwei Thürmen im Barockstil errichtet, auch das Innere dem entsprechend umgestaltet. — Der Erzbischof Paris Lodron liess 1634 die Festung auf Hohen-Salzburg erbauen und aus derselben Zeit stammt der erzbischöfliche Palast am Dom. — Der prächtige Brunnen auf dem Domplatze ist erst vom Jahre 1668.

In Baiern begünstigte Adelheide von Savoyen, die Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, den italienischen Kunsteinfluss. Das Opernhaus in München wurde 1658—1662 durch den italienischen Architekten Francisi nach dem Vorbilde des Theaters zu Vicenza errichtet. Dasselbe wurde 1802 zu Remisen verbaut. — Agostino Barella aus Bologna baute den Südflügel der Münchener Residenz, der jetzt vom Königsbau Ludwig's gedeckt ist. Hier war der Palast von Turin das vielfach benutzte Vorbild. — Das Schloss Nymphenburg in Kemnathen bei Neuhausen wurde ebenfalls von Barella um 1663 begonnen, aber erst ein halbes Jahrhundert später vollendet. — Die Kirche zum heiligen Kajetan in München, mit dem anstossenden Kloster der Theatiner, 1662 durch Barella und den Pater Spinelli begonnen. Die äussere Silhouette mit der Kuppel und den beiden Thürmen wirkt sehr imponirend, das Innere ist im italienischen Barockstil durchgeführt. Der Thurm ist erst 1696 durch Zuccali vollendet, während Giov. Ant. Visardi das anstossende Kloster, jetzt Ministerium des Innern, ausbaute. — Die Façade der Kirche ist noch später von Cuvilliés um 1767 errichtet, aber im Anschluss an den Stil des früheren Baues. — Für Deutschland ist die Theatinerkirche sehr beachtenswerth als ein frühes Denkmal der gänzlichen Beseitigung der Deutschrenaissance in den süddeutschen Ländern. Der Grundplan zeigt eine dreischiffige Anlage mit Querschiff und einer Kuppel über der Vierung. Das Mittelschiff hat ein Tonnengewölbe, die Kapellen der Seitenschiffe sind mit Kuppeln

überdeckt. Die beiden Frontthürme stehen selbstständig neben den Seitenschiffen. — Die Kirche und das Kloster der Karmeliter, im Jahre 1654 durch den Hofbaumeister Conrad Asper von Constanz, den Nachfolger H. Schön's, erbaut, mit Ausnahme der späteren von v. Schedel herrührenden Façade. Die Kirche ist einfach in der Plananlage mit Querschiff und rechtwinklichem Chorabschluss. Die mit jonischen Pilastern verzierten Pfeiler theilen die Nebenschiffe in Kapellen, die unter sich durch schmale Durchgänge verbunden sind. Das ehemalige Kloster ist jetzt Ludwigs-Gymnasium.

Während der langen Regierungszeit des Kurfürsten Max Emanuel (1679 bis 1726) lassen sich drei Phasen baulicher Entwicklung unterscheiden; zunächst herrscht noch das römische Barock Maderna's, danach kommt der Bernini'sche Stil und zuletzt die Nachahmung der Franzosen. Die beiden letzten Perioden sind im folgenden Abschnitte zu behandeln. Der Italiener Zuccali beendete das Lustschloss Nymphenburg noch in dem mässigen Barockstile. — Auch die Schleissheimer Schlossbauten, zu denen Zuccali 1684 aus Italien berufen wurde, zeigen noch keineswegs den Bernini'schen Stil. Luftheim, welches zuerst in Angriff genommen wurde, ist jedenfalls ganz von Zuccali und auch am Hauptbau zu Schleissheim dürfte der Antheil E. Effners, der seit 1694 als Oberbaumeister erscheint, künstlerisch ein geringer sein. Der Entwurf der schönen Treppe, welche erst unter König Ludwig zur Ausführung gekommen ist, gehört noch Zuccali an.

Der Holzstil des baierischen Hochgebirges mag hier noch eine kurze Erwähnung finden. Man findet bei Partenkirchen und Garmisch, sowie im Wallgau, sehr malerische Holzgiebel aus dieser Zeit. Ein Haus im Wallgau, 1624 erbaut, zeigt aber noch eine ziemlich reine Renaissance (Qu. Allgem. Bauztg. Jahrg. 1843).

b) Skulptur.

Eine eigenthümliche deutsche Bildhauerkunst giebt es in dieser Zeit nicht. Der herrschende Kunststil ist international geworden und gewissermassen auch die Künstler. Diese ziehen von einem Hofe zum anderen und Niederländer, Italiener, Deutsche werden unterschiedslos nebeneinander beschäftigt. Die Prunkgrabmäler sind für die Steinskulptur der Zeit immer noch das ergiebigste Feld und es kommen an denselben vortreffliche, lebenswahre Porträtstatuen im Zeitkostüme vor. Die Allegorien werden häufiger im Sinne der Malerschule von Bologna. Das Beste der Zeit sind die in München und Augsburg entstehenden Bronzewerke, ganz ausgezeichnet de-

korativ, im guten Sinne der Schule des Giov. da Bologna und von vortrefflicher Arbeit.

Der Niederländer Hubert Gerhard eröffnet die Reihe der prachtvollen Augsburger Bronzebrunnen mit dem reichsten von allen, dem Augustusbrunnen, vor dem Rathhause (Fig. 122). Am Postamente wasserspeiende Delphine mit nackten Kindern, dazwischen weibliche Hermen, aus deren Brüsten Wasserstrahlen spritzen. Auf den Ecken des Beckens zwei weibliche und zwei männliche Flussgötter. Alles ist in vortrefflicher Körperbildung durchgeführt, bis auf die elegant-bewegte Gestalt des Augustus, welche den Brunnen bekrönt. Sämmtliche Bronzefiguren sind von Hubert Gerhard um 1592 geformt und gegossen. Der Aufbau des Brunnens in weissem Marmor, durch die Steinmetzmeister Simon Zwitzel und Leonhard Kreitzerer hergestellt. In der Mitte eine Säule aus rothem Marmor von dem Steinmetz Wolfgang Schindel gearbeitet. — Der Herkulesbrunnen in Augsburg, vom Jahre 1599, rührt von Adrian de Vriese her. Schon der Aufbau lässt die Schule Giov. da Bologna's erkennen. Oben ein kräftig bewegter Herkules zum Schlage gegen die Hydra ausholend. Am Postamente vier Najaden, aus Urnen Wasser giessend, oder sich die nassen Haare ausringend, dazwischen nackte Kinder auf wasserspeienden Schwänen reitend. — Der Merkursbrunnen, vor 1594 gearbeitet, ebenfalls von Adrian de Vriese, zeigt denselben Geist der dekorativen Erfindung. Die Hauptfigur ist der Merkur, dem ein Amorin den Flügelschuh am rechten Fusse befestigt. — Der Neptunsbrunnen, der kleinste und letzte, ist vermuthlich ebenfalls von Adrian de Vriese, mindestens die Hauptfigur, der den Dreizack schwingende Neptun.

Wolfgang Neidhardt, ein in Augsburg ansässiger Ulmer Giesser, fertigte die metallnen Zierden des Rathhauses zu Augsburg und ein später nach Schweden gekommenes Standbild Gustav Adolph's. — Von Johann Reichel, einem einheimischen Giesser, vor 1607, die manierirte Statue des Erzengel Michael über dem Portal des Zeughauses in Augsburg.

An der Münchener St. Michaels-Hofkirche ist das weitaus bedeutendste Bildwerk der Façade, der drachentödtende Erzengel Michael in Bronze, von Hubert Gerhard geschaffen. Der Entwurf soll von Peter Candid herrühren, der Guss von Carlo Pollagio. Die übrigen Steinfiguren derselben Façade sind von Adam Krumper, Heinrich Felser, Andreas Weinhardt und Heinrich Türffelder gearbeitet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). — Für das Fugger'sche Schloss zu Kirchheim arbeitete Hubert Gerhard die jetzt zu München in der Erzgiesserei befindliche Gruppe des Mars und der Venus. — An der Residenz in München ist die Bronzefigur der Patrona Boïariae, von besonders edler Schönheit, um 1616 von Hans Krumper modellirt und ge-

FIG. 122. AUGUSTUSBRUNNEN IN AUGSBURG.

gossen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). In der Frauenkirche zu München befindet sich das grossartige Denkmal für Kaiser Ludwig, um 1622 vollendet. Der Grabstein selbst ist vom Jahre 1438, von einem Meister Hans, also älter als die 1468 begonnene Frauenkirche. Der neue Ueberbau aus schwarzem Marmor mit Bronzetheilen rührt von Candid her. Es existiren noch 37 Blatt Handzeichnungen von ihm hierzu, im Kupferstichkabinet zu München. Auf dem Deckel des prachtvollen Sarkophags ruht die Kaiserkrone von Allegorien der Tapferkeit und Weisheit bewacht. Engelknaben halten auf den Ecken die Wappenschilder. An den Fussenden knieen vier Krieger in voller Rüstung, Standarten in den Händen. Das beste aber sind die Bronzestatuen der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., an den Seiten des Sarkophags stehend, schlichte historisch treue Porträts. Sämmtliche Bronzetheile sind von Hans Krumper von Weilheim modellirt und gegossen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 18). Ebenfalls nach Entwürfen Peter Candid's modellirte und goss Krumper die Erzverzierungen der Portale an der Hauptfront der alten Residenz; dann im vorderen Hofe der alten Residenz den grossen Brunnen mit dem Standbilde Otto's von Wittelsbach und mit mehreren tüchtig durchgeführten mythologischen Gestalten und einer Anzahl reizender phantastischer Thiergruppen voll Humor und Laune, wie sie die Schule Giov. da Bologna's aufgebracht hatte. Im Grottenhofe daneben befindet sich noch ein zierlicher kleiner Brunnen, vermuthlich von Krumper. — Die Marmorsäule, zum Andenken an die Erhaltung Münchens, während der schwedischen Belagerung errichtet, in den Jahren 1636—1639, ist vielleicht noch von demselben entworfen. Zur Zeit der Erbauung war er nicht mehr am Leben. Die allegorischen Gruppen am Sockel stellen vier Engel vor, welche die Dämonen der Pest, Hungersnoth, Ketzerei und des Krieges bekämpfen. Diese sind als Natter, Basilisk, Drache und Löwe aufgefasst und sind von einem Münchener Glockengiesser Küstler um 1639 gegossen. — Die Holzskulpturen an den Altären und der Sakristei der Theatiner Hofkirche in München sind nach der Mitte des 17. Jahrhunderts von Andreas und Dominicus Feichtenberger und von Balthasar Ableitner vortrefflich ausgeführt.

Bernhardt Kern, ein in Italien gebildeter Bildhauer, fertigte 1618 die Figuren an den Barockportalen des Nürnberger Rathhauses. Am Mittelportal zwei weibliche allegorische Figuren, Weisheit und Gerechtigkeit, an den Seitenportalen andere Figuren, welche Monarchien darstellen. — Die Thüreinfassungen im Korridor, zweiten Stocks des Rathhauses, sind um 1619 vom Bildhauer Abraham Grass in Barockformen ausgeführt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 1.)

Im Chor der Stiftskirche zu Tübingen sind die Grabmonumente des Herzogs Ludwig von Württemberg und seiner Gemahlin Dorothea

Ursula noch bei Lebzeiten des Herzogs, um 1593, vom Bildhauer Christoph Jelin angefertigt. Es sind Freigräber mit liegenden Figuren, in reichem Barockstil unter italienischem Einfluss gearbeitet. Das Material ist Alabaster (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 14). – Das Grabmal der Familie Laubmayer an der Aussenseite der Stiftskirche zu Tübingen von 1604 zeigt den Barockstil.

Im Schlosshofe zu Ettlingen, ein Brunnen, um 1612 in rothem Sandstein ausgeführt, aber mit Oelanstrich versehen. Der wasserspeiende Delphin ist vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 39).

Die Nischenstandbilder am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, von Meister Sebastian Götz aus Chur, fürstliche Personen in den Kostümen der Zeit darstellend, sind handwerksmässig derb und tüchtig (Fig. 123).

Der Altar der Johanneskapelle im Mainzer Dom, vom Domherrn Friedrich von Fürstenberg um 1608 gestiftet, in Barock, mit lebhafter Polychromirung, welche theils durch verschiedenes Material, theils durch Bemalung und Vergoldung bewirkt ist (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 6).

In Colmar, der Brunnen im Hofe des Museums, stand ehemals im Hofe des ehemaligen jetzt abgebrochenen Gebäudes der Schneiderzunft, von 1610, mit barockem Ornament. — In Koblenz, die Kanzel der St. Castorkirche von 1625 in deutschem Barock, aus rothem Sandstein mit blauer und rother Polychromirung und Vergoldung. Das Geländer ist besonders schön (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 45).

In der Liebfrauenkirche zu Trier der Cratz'sche Altar, mit dem Epitaphium des 1625 verstorbenen Hugo Cratz von Scharfenstein, nach 1695 in deutschem Barock, vom Bildhauer Johann Ruprecht Hoffmann ausgeführt; die mittlere Bekrönung fehlt. Die zu beiden Seiten der Inschriftplatte ruhenden Figuren vermuthlich später (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 42).

Der Hochaltar der St. Petrikirche der Jesuiten in Münster, nach 1530 im Barockstil ausgeführt, mit sehr klarem Aufbau. An den Sockeln der Säulen die vier Kirchenväter. In der Mitte des Altars die streitende und triumphirende Kirche, rechts und links davon, die heiligen Petrus und Paulus. Ueber dem Hauptgesimse Gottvater umgeben von den vier Evangelisten. Das Material des Altars ist Alabaster, nur die Säulen sind von Marmor (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 28).

Ein Epitaph in der St. Ansgarikirche zu Bremen, für Cordt Wachmann und seine beiden Frauen um 1595 errichtet, aus feinkörnigem Sandstein mit fein ausgebildeter Ornamentik, unter niederländischem Einfluss. — Ebenda, ein etwas späteres Epitaph des Consuls Johannes Clampius, pomphaft, mit echt vergoldeten Messingsäulen, welche von ächzenden Kinderfiguren getragen werden. — Im Dom zu Bremen, ein paar barocke Epitaphe, das eine von 1579, das zweite von 1583, in Form eines Portals für einen gewissen Hincky. —

FIG. 123. GÖTZ. STATUE LUDWIG'S I. AM FRIEDRICHSBAU DES HEIDELBERGER SCHLOSSES.

Dann noch in der St. Ansgarikirche das Müller'sche Epitaph von vollendeter Behandlung des Figürlichen. Die Komposition in reichem Barockstil, farbiger Marmor für die Gliederungen, Alabaster für die Figuren und das ornamentale Detail. Einzelne Theile noch üppig vergoldet und bemalt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 34).

In Verden bei Bremen, im Dom, das Grabmal des Bischofs Philipp Sigismund, etwa um 1625. Eine grosse Gruppe aus Alabaster, die Gestalt des knieenden Bischofs vor einem Crucifix. Sockel und Gebälk aus feinem Sandstein, die horizontalen Gliederungen aus schwarzem, die Säulenschäfte aus rothem Marmor. Einzelne Glieder waren bemalt und vergoldet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 31).

Im Braunschweiger Dom, ein barockes Epitaph von 1604 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 29). In den Kirchen Braunschweigs und Wolfenbüttels befinden sich über zwanzig Epitaphien, zum grössten Theile vom Ende des 16. Jahrhunderts, sämmtlich polychromirt und anscheinend von demselben Meister etwas handwerksmässig gefertigt.

In Halle a. d. Saale ist die Kanzel der St. Moritzkirche im Jahre 1592 von Zacharias Rosenkranz in weissem Sandstein gefertigt. An der Säule sind Sünde, Tod und Teufel in allegorischen Figuren dargestellt. — Die Kanzel der St. Ulrichskirche ebenda, von 1588, in Holz ausgeführt in guten Verhältnissen. — Der Schalldeckel der Kanzel in der Ulrichskirche ist 1645 erneuert. Es tritt hier die seltene Technik auf, nach welcher in eine Stuckschicht Linienornament eingedrückt und die ganze Fläche vergoldet wird. Die Ornamentik barock und die Bildhauerarbeit der farbigen Reliefs etwas nachlässig (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 8).

Im Magdeburger Dome, ein Denkmal des Domherrn von Mandelslohe im Barockstil, um 1595, von Meister Christoph Kaputz. Ein bedeutenderes Werk desselben Meisters ist die ebendaselbst befindliche Kanzel, von 1595—1597 errichtet. Das Porträt des Kaputz ist vermuthlich in der Figur des Lucas erhalten. Das reiche Werk ist durchgängig in Alabaster ausgeführt. Ertle, der Schüler des Kaputz, half ihm dabei (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 46).

Das Denkmal des Domherrn von Bredow, im Dome zu Magdeburg, von Bastian Ertle aus Magdeburg um 1601, zeigt ein sehr reiches Barock. Um einen Sandsteinkern sind Alabasterplatten herumgelegt. Der Sandstein kommt fast nur an den Gesimsen zum Vorschein. Noch andere Umrahmungsstücke sind aus Marmor. — Ebenda, das Denkmal des Domherrn J. von Lossow, um 1605 in reichem Barock von Ertle gearbeitet; mit knieenden Türkenfiguren in verschiedenfarbigen Steinarten. Am Relief mit der Bergpredigt ist der zwischen den beiden langbärtigen Juden befindliche Kopf das Porträt des Meisters

Ertle. — Ebenda, das Denkmal des Domherrn Fr. von Arnstedt von Ertle, um 1610 im phantastischen Barock errichtet. Eine freistehende jonische Säule trägt den unteren Theil. Der ganz individuelle Kopf an der Säule ist vielleicht ebenfalls ein Selbstporträt des Meisters, allerdings etwas abweichend von dem Kopf auf dem Lossow'schen Denkmal. Ebenfalls von Ertle, ein Denkmal des Domherrn L. von Lochow von 1616, phantastisch wie das Vorige. Ueber der Figur des Domherrn ein Baldachin, in den Bogenzwickeln wieder gothisches Masswerk. Das untere Schlussstück fehlt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 46).

Im Dom zu Halberstadt, ein Denkmal für den Domherrn von Kannenburg von Ertle, ganz im Sinne der oben erwähnten.

In Berlin, unter dem Grossen Kurfürsten, werden nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Anzahl Bildhauerarbeiten ausgeführt, von denen wenig erhalten ist. Franz Bonnani fertigte zwei Marmorstatuen, Neptun und Apoll, für den früheren Lustgarten. — Kaspar Günther, aus Danzig, arbeitete 1663 die Brustbilder der zwölf ersten römischen Kaiser in Marmor, welche sich jetzt im Charlottenburger Schlossgarten befinden. Georg Larson, ein Holländer, fertigt 1654 in Berlin zwölf Kinderfiguren in Bleiguss für den Lustgarten. Otto Mangiot aus Brabant und in Italien gebildet, führte den bogenschnitzenden Kupido in Marmor aus, welcher sich früher im Lustgarten, später in der Kunstkammer befand. — Es ist aber zweifelhaft, ob die Figur nicht dem Franz du Quesnoy zugeschrieben werden muss. — Artus Quellinus, der berühmte Holländer, soll das Sparre'sche Denkmal in der Marienkirche in weissem Marmor gearbeitet haben. Auch vier Marmorstatuen im Lustgarten zu Potsdam, Prinzen aus dem Hause Oranien darstellend, werden ihm zugeschrieben. — Peter Strenge, ein anderer Holländer, macht 1651 einen kolossalen liegenden Neptun für den Lustgarten und 1656 den Springbrunnen ebenda, aus pirnaischem Sandstein, mit zwei Amoren und Delphinen. Für die Treppe, welche in den Untergarten führte, lieferte derselbe zwei Marmorfiguren, eine Ceres und eine Flora und ausserdem zwei Sonnenuhren, jede mit einem Putto.

In der Marienkirche zu Danzig, ein Epitaph des Johannes Brandes († 1586) mit sehr erhabenen Verzierungen in Alabaster, vermuthlich von einem Italiener gearbeitet. — Ebendort, ein barockes Epitaph von 1599 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38).

c) Malerei.

Die erfreulichste Erscheinung der Zeit auf dem malerischen Gebiete ist die mit Adam Elzheimer aus Frankfurt a. M. (1574—1620) beginnende deutsche Landschaftsmalerei. Elzheimer lebte lange in Rom und verbindet seine eigene

Auffassung mit dem Formensinn der Italiener und der Behandlungsweise der Niederländer. Seine Bilder sind Miniaturen, stellen aber höchst mannigfaltige Gegenden mit vielfachen Lichteffekten und zierlicher Staffage vor. Ein Hauptbild von ihm im Louvre, eine Mondscheinlandschaft mit einer heiligen Familie. Er malt auch das brennende Troja und anderes. Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine Felsabhänge sind poetisch gedacht und herrlich dargestellt. Elzheimer malt auch Historien und Mythologisches, ebenfalls miniaturartig. In den Uffizien zu Florenz von ihm: Hagar im Walde, eine Scene aus der Geschichte der Psyche und ein Hirt mit der Syrinx.

Für die Nachfolge der grossartigen italienischen Gewölbmalereien fehlten in Deutschland die Räume. Mit dem dreissigjährigen Kriege hatte das Schaffen grosser Bauwerke fast ganz aufgehört. Brandenburg unter seinem Grossen Kurfürsten erholt sich nach dem Kriege zuerst und das gesinnungsverwandte Holland muss ihm meist seine Künstler leihen. Noch unter Johann Sigismund wurde Johann Ostreicher aus Preussen berufen, um die Gemächer der Kurfürsten im Schlosse zu Schwedt a. O. zu malen, wovon noch Verschiedenes übrig ist. Ein Michael Hirte malte bis 1648 acht Deckenstücke im Berliner Schlosse, auch hiervon ist noch etwas erhalten. Als Hofmaler aus dieser Zeit werden genannt: Joachim Siewert aus Berlin und Gabriel Wietzell. — Unter dem Grossen Kurfürsten kommen dann verschiedene Holländer nach Berlin: Gonzalo Coques aus Antwerpen, ein Schüler Brower's, Heinrich de Fromantiou, Historien- und Thiermaler und Gerhard Honthorst, der viel für den Grossen Kurfürsten gemalt hat, hauptsächlich Porträts. Sein Bruder, W i l h e l m H o n t h o r s t, ein Schüler Abraham Bloemart's, kam 1650 nach Berlin und malte hauptsächlich im Schloss Oranienburg Porträts und Historien. T h e o d o r v a n T h u l d e n, geboren 1607 zu Herzogenbusch, ein Schüler von Rubens und dessen Gehülfe an den Malereien der Luxembourg-Gallerie in Paris, kam in hohem Alter nach Berlin und malte im Marmorsaale des Potsdamer Stadtschlosses zwei grosse allegorische Gemälde. Von J a c o b V a i l l a n t, 1628 zu Ryssel in Flandern geboren, befindet sich ebenfalls ein grosses allegorisches Gemälde im Marmorsaale des Potsdamer Stadtschlosses. Vaillant war zwei Jahre in Italien und erhielt den Beinamen Lieuweryk, kam 1672 als Hofmaler nach Berlin und starb 1691. — Nicolaus Wieling, Historienmaler aus dem Haag, der Lehrer Augustin Terwesten's, kam 1667 nach Berlin. Ausserdem waren noch Italiener, Deutsche und Franzosen thätig. Die Brüder, Johann und Franz Baratta, kamen als italienische Groteskenzeichner nach Berlin. Ottomar Elliger aus Gothenburg, ein Schüler des Daniel Seghers zu Antwerpen, malte Blumen und Früchte. Sein Sohn Ottomar Elliger, ein Schüler von Laeresse in Amsterdam, malte Historien. Johann Marini hat 1674 den grossen Saal des Potsdamer Schlosses

al fresco gemalt. Daniel de Verdiou malte das Schiesshaus im Thiergarten zu Potsdam mit Landschaften aus. Michael Willmann, zu Königsberg geboren, in Holland gebildet, kam 1630 als Historienmaler nach Berlin.

Der namhafteste deutsche Maler dieser Zeit ist Joachim von Sandrart aus Frankfurt a. M. (1606—1688). Er ist ein Schüler des Gerhard Honthorst, zugleich ein geschickter Nachahmer der Italiener. Im Berliner Museum von ihm, der Tod des Seneca, mit gelungenem Lichteffekt. In der Sammlung des Landauer Bruderhauses befindet sich eines seiner Hauptbilder, die Darstellung des grossen Friedensmahls zu Nürnberg (1650) nach beendigtem dreissigjährigen Kriege. In der Barfüsserkirche zu Augsburg, «der Traum des Jacob», eine seiner besten Arbeiten. Sandrart ist auch durch sein 1675—1679 herausgegebenes Werk: «Deutsche Akademie etc.» bekannt. — Mathäus Merian der Jüngere war ein talentvoller Schüler Sandrart's.

Carl Screta von Prag (1604—1674), ein Nachfolger der italienischen Naturalisten, ist ein vorzüglicher Maler. In der Gallerie zu Prag von ihm, eine Reihe von Gemälden aus dem Leben des heiligen Wenzel's und ebenda, «das Atelier eines Stein- und Glasschneiders», ganz vortrefflich.

A. Zauchi in München malt das Hauptaltarbild in der Theatinerhofkirche, «die Verklärung des St. Cajetan und der heiligen Adelheid», unten mit den Donatoren, ein mässiges Werk. Die Fürbitte des heiligen Cajetan während der Pest zu Neapel, im linken Flügel des Querschiffs derselben Kirche, von J. Sandrart ist besser. In der letzten Kapelle des linken Seitenschiffs ebenda, «der Tod des heiligen Avellinus» von C. Loth gemalt.

Von Franz Joseph Geiger sind die Wandbilder des Herzogszimmers in der Trausnitz bei Landshut um 1679. Sie stellen Geschichten des alten Testaments vor. Von demselben, die Wandbilder des Rittersaales und sämmtliche Malereien in den Herzoginnenzimmern der Trausnitz.

Pater Andreas Pozzo malt die Freskobilderdecke im grossen Empfangssaale des fürstlich Lichtenstein'schen Gartenpalastes in Wien. Ein gemalter luftiger Hallenbau oberhalb des Gesimses mit zahlreichen Figuren die Thaten des Herkules darstellend. Die Plafonds im Hauptgeschoss mit Oelbildern von Bellucci und Franceschini. Die Hallen des Erdgeschosses in demselben Palaste mit Gewölbfresken von Johann Rottmeyer, um 1708. Die Bilder in Rahmen von Stuckornamenten. Doch gehören die Malereien Pozzo's und seiner Nachfolger dem Stil nach bereits in die folgende Epoche.

Die Thiermalerei vertritt Peter Caulitz. Von ihm, ein trefflicher «Hühnerhof» im Berliner Museum.

d) Dekoration.

Der dekorative Stil dieser Zeit ist überreich phantastisch und üppig, besonders zunächst vor dem dreissigjährigen Kriege und zeugt von dem Vorhandensein eines hohen Wohlstandes. Die handwerkliche Ausführung ist tüchtig, sogar raffinirt, wie in den Glanzzeiten der Spätgothik; aber meist

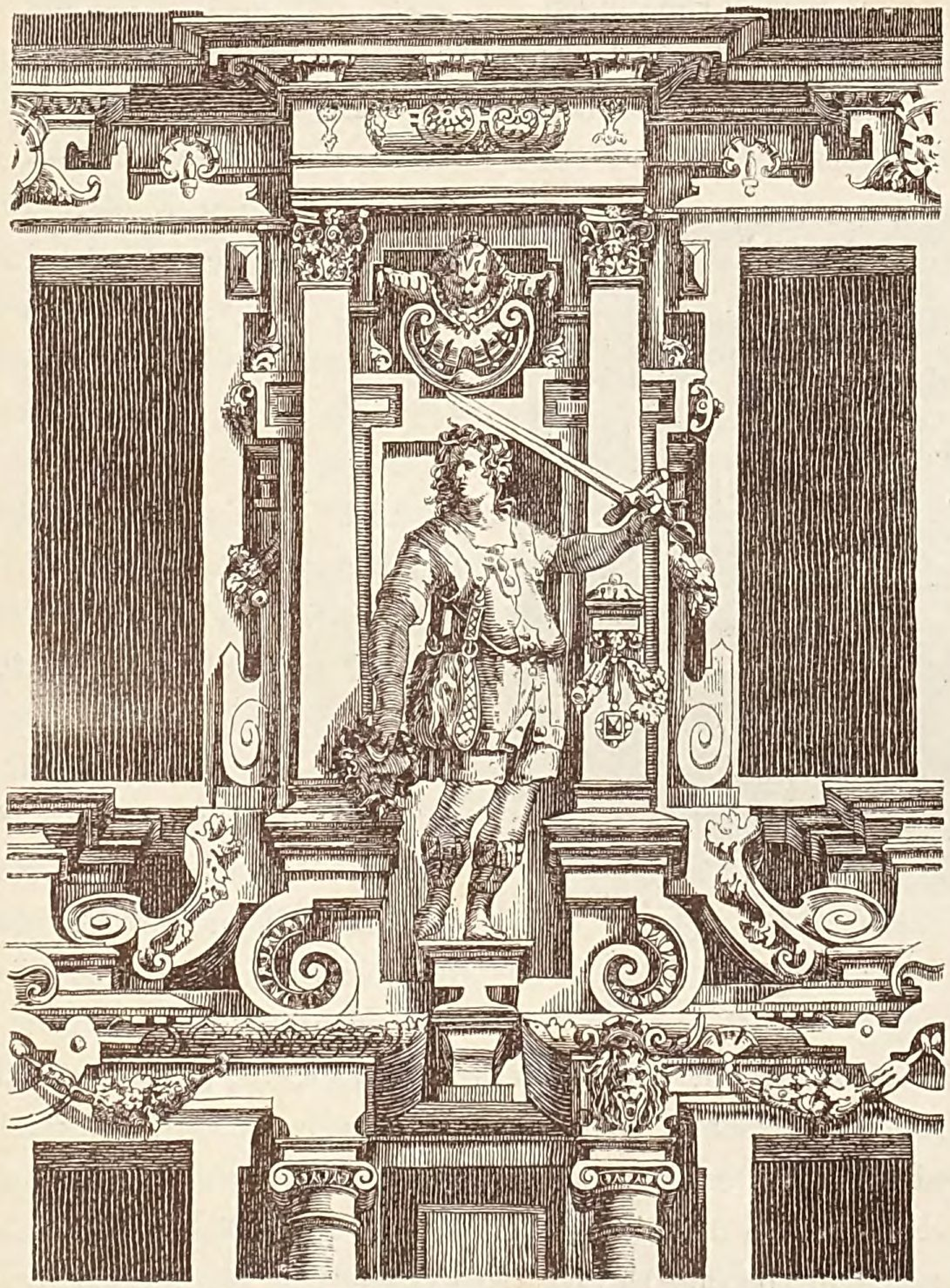

Fig. 124. Entwurf von Dietterlin.

fehlt jetzt wie damals der tiefere künstlerische Gedankeninhalt. Bereits bei der Architektur fanden einzelne bezeichnende Prachtstücke der dekorativen Kunst, die Ausbauten der Rathhäuser zu Bremen und Danzig, gebührende Erwähnung. Auch die gelegentlich bei der Skulptur beschriebenen reichen Brunnen in Augsburg, die kurz nach einander entstanden, sind beweisend für die hochgesteigerten Ansprüche deutscher Städte.

Der reich modellirte, mit naturalistischen Blumen und Früchten, Thieren und Menschengestalten innig verwebte Ornamentstil des italienischen, durch die Niederländer weiter entwickelten Barockos findet in Deutschland durch die Arbeiten der Kunststecher Eingang. Wendel Dietterlin von Strassburg 1550—1599), der als Maler und Architekt noch dem vorigen Abschnitt angehört, bildet als Ornamentmeister den entschiedenen Uebergang zur deutschen Barockperiode. Seine Erfindungen sind reich und phantastisch, aber im Detail erinnern sie noch an den Holzcartouschenstil der Spätrenaissance (Fig. 124 und 125). — Lucas Kilian, ein berühmter Kunststecher, arbeitet zu Augsburg (1579—1637). Sein Alphabet in flottem Barocko erinnert in der Cartouschenbildung und dem Figürlichen an die Arbeiten des Federigo Zuccaro, ist aber fratzenhafter in der Bildung der Masken. — Franz Klein, Kunststecher, arbeitet in Rom, London und Kopenhagen († 1658). Sein Stil ist bereits das klassizirende Barock der gleichzeitigen della Bella und Cotelle; aber Klein ist auch nicht als ein speziell deutscher Künstler zu betrachten, sondern als einer dieser, jetzt in der Kunst vielfach vorkommenden, fahrenden Leute. Seine Frieskompositionen sind dramatisch lebendig und wollen bereits, wie bei della Bella, mehr an Ausdruck geben, als eigentlich zum Ornament gehört. Friedrich Unteutsch, Tischlermeister in Frankfurt, stellt in seinen schwerfälligen und überladenen Ornamenterfindungen den Stil «Auriculaire» dar, und damit den Einfluss der flamändischen nachrubensschen Schule. Diese Art zu verzieren, bei der die Ornamente wie aufgerollte Ohren aussehen, ist vielleicht die schlechteste Abart des Barockstils. Alle Blattformen verschwinden, oder sie werden so dargestellt, als wenn sie aus Lebkuchen beständen. Unteutsch arbeitet um 1650. — Georg Kaspar Erasmus, Tischler in Nürnberg um 1659, zeichnet ebenfalls im Stil Auriculaire. — Paul Birckenhultz, Kunststecher, arbeitet um 1670, ist wieder besser im Stil. Seine Kompositionen für Goldschmiede zeigen eine fein empfundene Ornamentik.

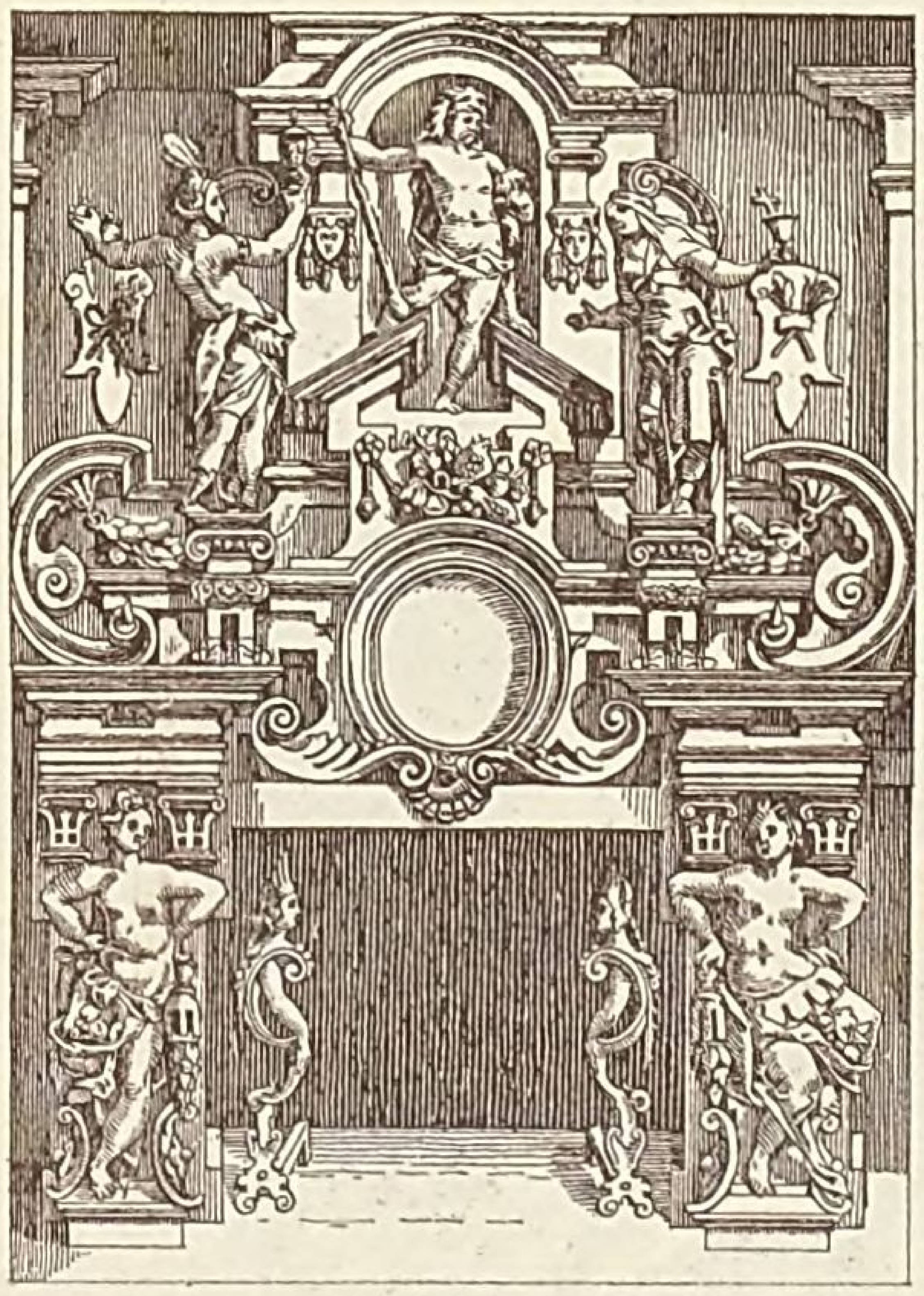

Fig. 125. Entwurf von Dietterlin.

Die Polychromirung der Stuck- und Holzarbeiten dauert auch in der Barockzeit noch fort, besonders lebhaft in der dekorativen Skulptur der Grab-

mäler, begünstigt durch die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien, deren Wirkung noch durch Farbe und Vergoldung gesteigert wird. In Rothenburg an der Tauber ist eine Stuckdecke bemerkenswerth, im Hause 165 bei der St. Jacobskirche, vom Jahre 1613, im Barockstil mit bemaltem Relief. Die Blätter lichtgrün oder braun, die Vögel und Früchte dagegen sehr kräftig naturalistisch in allen Farben. Die Schlagschatten der Blätter und Stiele des Ornaments sind durch blaue Farbe besonders betont. Das Ganze mit seiner flotten Modellirung wirkt äusserst lebendig. Die vier Füllungen mit Scenen aus dem Leben des verlorenen Sohnes sind die besten. Zwei davon sind neu bemalt. Die alte Bemalung der Reliefs zeigt mehrfache Anwendung von Gold an Gewand- und Geräthstücken und ist im Ganzen sehr leicht gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 3). — Eine Stuckdecke im Residenzschlosse zu Aschaffenburg, am Gewölbe über der Einfahrt, mit dem flach behandelten Bandornament des Barockstils versehen, sonst von einfacher klarer Theilung (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26).

Die reichen Stuckarbeiten der «Neuen Residenz» in München sind vermuthlich von italienischen Stuckatoren ausgeführt, genannt werden die Meister: Blasius, Wilhelm und Paul, unter Oberleitung der beiden Niederländer Peter de Wit und Hubert Gerhard. Auch Hans Krumper der Weilheimer mag seinen Antheil daran haben. Von den prachtvollen dekorativen Bronzearbeiten Krumper's in der Residenz war schon die Rede. Von ihm sind die Figuren auf den Portalen, und die Madonna in der Nische zwischen denselben. Zu dem Brunnen im Brunnenhofe liefert Krumper die stehenden Götterfiguren, während der Otto von Wittelsbach, die vier Flussgötter und die Meerwesen von unbekannten Künstlern stammend aus der älteren Hofgartenanlage Albrechts V. hierher versetzt sind. Von Hubert Gerhard, die Löwen an der Balustrade der Façade modellirt, wenn sie auch vom Italiener Pollagio gegossen sind. Im Grottenhof der Residenz befindet sich noch der bronzene Theseus als Medusentödter von Hub. Gerhard, nach einer Zeichnung des Malers Christoph Schwarz. Ausser dem Muschelbrunnen wurde der Grottenhof noch mit dekorativen Fresken geschmückt.

In Breslau ist die Stuckdekoration der sogenannten Schwedenhalle, Ring 47, bemerkenswerth, um 1633 ausgeführt. Es ist eine prachtvolle horizontale Stuckdecke, im Mittelfeld mit dem sehr guten Reiterbild Gustav Adolph's im Hochrelief. — Eine Stuckdecke im Schlosse Limberg in Steiermark von 1664, in schwungvoller Barockdekoration. Derartiges ist viel in Steiermark vorhanden, aber meist weiss gehalten, seltener bemalt.

Die dekorative Lust der Zeit zeigte sich auch darin, dass man Schauessen, in Wachs bossirt, auf die Tafel brachte. Für diese Arbeiten und für

die Ausschmückung der Grotten war am kurfürstlichen Hofe in Berlin David Psolimar von 1634 bis 1650 eigens angestellt.

e) Kunstgewerbe.

Die Blüthe des deutschen Kunstgewerbes dauert fort und es entstehen unter dem Einflusse des Barockstils eine grosse Anzahl reicher und prunkvoller Bildungen. Der Bronzeguss ist jetzt vorzugsweise in München heimisch wie die zahlreichen Figuren der Michaels-Hofkirche und der Neuen Residenz beweisen, das Wappen an der Hauptfaçade, ein Engel im Innern, ebenda Christus am Kreuz mit der heiligen Magdalena und vier sehr schöne Bronzekandelaber, sämmtlich nach Modellen Hubert Gerhard's von Carlo Pollagio gegossen. Für die Figuren und Bronzezierrathen an der Neuen Residenz in München werden Pollagio und Hans Krumper der Bildhauer als Giesser genannt. Hubert Gerhard soll den Guss seiner schönen Brunnenfiguren in Augsburg selbst besorgt haben. An andern augsburger Brunnen werden einheimische Giesser betheiligt gewesen sein; wenigstens wird ein Ulmer Meister Wolfgang Neidthardt in dieser Zeit in Augsburg als Giesser genannt und ihm mit Sicherheit der Guss der Bronzezierden des dortigen Rathhauses zugeschrieben. Johann Reichel in Augsburg giesst 1607 die Statue des Erzengel Michael am Zeughause. — In Aschaffenburg giesst 1584 Hieronymus Hack ein Epitaph für die Stiftskirche. Carlo de Cesare, Bildhauer und Erzgiesser aus Florenz, kommt durch Vermittelung des Giov. da Bologna 1590 nach Sachsen und giesst die Bronzestatuen in der Gruftkapelle zu Freiberg. Von demselben befindet sich im grünen Gewölbe zu Dresden ein Crucifix in Bronze. C. de Cesare ging später wieder nach Italien zurück. — Jacob Voulleaume, genannt Vignerol, aus Flandern, wird 1649 nach Berlin berufen und giesst die Statuen in Blei, die damals im Lustgarten aufgestellt wurden.

Vom Lüneburger Rathssilber gehören die späteren Stücke in die Zeit des Barocks; so der sogenannte Interimsbecher, der den Sieg des Protestantismus über das Religions-Interim Karl's V. verherrlicht (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 40). — In der Blasiuskirche zu Mühlhausen, ein Kelch von Gold mit farbigem Email nur an den Zapfen des Knaufs im Jahre 1612 gearbeitet. Das durchbrochene barocke Rankenwerk ist dem glatten Pokal aufgeheftet. — Daniel Kellerthaler, berühmter Goldschmied in Dresden, fertigt 1611—1615 das Taufbecken der königlichen Familie in Silber mit vergoldeten Reliefs, Scenen aus dem neuen Testamente wiedergebend. Das Werk befindet sich jetzt im grünen Gewölbe. Von demselben, ebenda, ein Relief von 1636, die Taufe

Christi darstellend. — Ein silberner Pokal, früher im Besitze des Bauraths Oppler in Hannover, 1638 durch Kunz von der Nees verfertigt, gehört zu den schönsten getriebenen Arbeiten. Von besonderer Vorzüglichkeit ist das Bandornament, das sich hier dreimal aus der Axe der Köpfe und dreimal aus der der Vasen entwickelt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 24). — Der sehr werthvolle Pokal der Bäckerinnung in Brieg vom Jahre 1631 mit barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 11). — Der Emaillekelch der St. Ulrichskirche in Halle a. d. Saale, im Jahre 1654 vom Hallenser Goldschmied C. Knittel gefertigt, ist ein höchst kostbares seltenes Stück. Die Blumen sind ganz naturalistisch behandelt; die grünen ins Blaue und Gelbe spielenden Blätter sind in Reliefschmelz hergestellt, die undurchsichtigen Blumen in Maleremaille. Bei den Fruchtbündeln am Knauf und Fuss ist das Email pastos aufgetragen, so dass ein wirklich hervortretendes Relief entstanden ist. Der Fuss ist im Sechspass geformt. Kelch und zugehörige Patena sind von Gold (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 8). — In Planitz, ein vergoldeter Kelch mit Silberornamenten vom Jahre 1656, in der Kirche befindlich (Qu Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — In der Nicolaikirche zu Brieg, die silberne Weinkanne von 1660, in Töpferformen gehalten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 11). — In Berlin wird Ananias Blesendorf um 1652 als Hofgoldschmied genannt, um 1625 Daniel Männlich als solcher und Andreas Mollin um 1670 als Hofsilberarbeiter und Verfertiger vieler grosser Stücke.

An die Arbeiten in Edelmetallen schliessen sich die in Eisen geschnittenen Arbeiten würdig an. Klemens Horn aus Solingen arbeitet Degenklingen und Gefässe sehr künstlich in Eisen. Der Stahlschneider J. Höhn arbeitet 1640—1691, vermuthlich zu Berlin und hat viele Denkmünzen geschnitten. — Der Hauptvertreter dieses Faches ist aber Gottfried Leygebe, Kunsteisenschneider, geboren zu Freystadt in Schlesien, zuerst Schwertfeger. Im Jahre 1645 ging er nach Nürnberg und lernte das Eisenschneiden. Er arbeitete dort die Miniaturstatue Kaiser Leopold's zu Pferde, dann die Reiterstatuette Karls II. von England. Leygebe kam 1668 in kurfürstliche Dienste nach Berlin. Hier schnitt er auch die kurfürstlichen Siegel, modellirte die Zierrathen für Kanonen, machte Formen für die Glashütte zu Potsdam und einen kleinen Herkules in Metall. Er machte eine Ritterfigur zu der Ehrenpforte von 1677 nebst vier Gemälden; ausserdem ein noch vorhandenes Schachspiel von Silber und Gold. Sein bestes Werk ist die in Eisen geschnittene Statuette des grossen Kurfürsten als Bellerophon zu Pferde, wie er die dreiköpfige Chimaera erlegt. Die Statuette ist etwa 26 cm hoch und befindet sich jetzt im Berliner Museum; dann von ihm ein Heliodor, der von den Engeln geschlagen wird, ebenfalls in Eisen geschnitten. Leygebe stirbt 1683 in Berlin.

Die Liebhabereien der Zeit waren Kuriositäten und kleinere Kunststücke in mancherlei Material. Um 1630 wird in Berlin ein Elfenbeindrechsler Georg Wecker genannt. Esaias Hepp, Kunstarbeiter in Schildkrot, Elfenbein, Silber, Stroh und Ebenholz kam 1660 nach Berlin in kurfürstliche Dienste. Leonhard Kern von Schwäbisch-Hall, 1648 als kurfürstlicher Bildhauer in Berlin angestellt, macht kleine Arbeiten aus Elfenbein, Alabaster und Holz. — Melchior Barthel zu Dresden (1625—1672) ist ein berühmter Elfenbeinschneider. Von ihm, im grünen Gewölbe zu Dresden, vier Figuren der Jahreszeiten und die Kopie nach einer Antike der Villa Medicis, zwei Männer einen Stier zum Opfer führend. Ebenfalls von Barthel, eine Kopie des Raubes der Sabinerinnen von Giov. da Bologna und die Kopie einer unter Paul III. aufgefundenen Antike, ein Ross von einem Löwen zu Boden geworfen darstellend. Diese Stücke sind ebenfalls in Elfenbein geschnitten und befinden sich im grünen Gewölbe. Von Lorenz Zick Vater († 1666), Kunstdrechsler in Nürnberg, sind ebenfalls Stücke im grünen Gewölbe aufbewahrt. — Ueberhaupt ist das grüne Gewölbe zu Dresden reich an derartigen Erzeugnissen der Kleinkunst. Es befindet sich daselbst von Sebastian Walther, um 1640 gefertigt, ein Reliefbild „Gloria in excelsis“ in Alabaster; von dem Silberschmied H. Hermsdorf, um 1629, ein Relief der Verkündigung; von demselben ein ebenfalls in Silber getriebenes Relief, Johann Georg I. mit Gemahlin und Kurprinzen darstellend; von Jacob Streller in Nürnberg eine Tafeluhr von vergoldetem Silber mit Edelsteinen besetzt; von dem berühmten Silberschmied Kellerthaler, um 1629, ein Rosenwasserbecken mit mythologischen Reliefs; von demselben um 1637 die Anbetung der Hirten, ein in Silber getriebenes Reliefbild und von Reichel aus Dresden eine laufende Kreuzspinne als Automat.

Die Holzarbeiten dieser Zeit an Decken, Täfelungen, Truhen, Schränken und dergleichen sind sehr zahlreich und noch vielfach erhalten. Im allgemeinen werden die Intarsien seltener und machen den Schnitzereien Platz. Eine Konsolstütze vom Schenktisch der sogenannten Machandelbank, im Artushof zu Danzig (1592). Ebenda, die Bank rechts vom Haupteingange von 1588, noch mit Intarsien als barockes Bandornament aufgefasst. (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38) — In der Jesuitenkirche zu Koblenz eine Thür von 1610, in derbem deutschen Barockstile (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 45). — Die Chorstühle der Stadtkirche zu Celle von 1608, mit zum Theil plastischen, zum Theil eingelegten Ornamenten. Einen Anklang an die künstlichen Perspektiven jener Zeit giebt die eingelegte Füllung des unteren Theils (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 25). — Ein Schrank von 1621, im Besitz des Herrn Graef zu Rothenburg a. d. Tauber, mit Einlagen von bunt gebeizten Hölzern, in mässigem Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — Eine Thür, im

Besitze des Herrn Fr. Carstens zu Bremen, aus einem Bauernhause der Umgegend stammend, von 1616, in den Motiven den Bremer Rathhausschnitzereien verwandt. — Ein Schrank im Besitze des Architekten H. Müller daselbst, um 1608 in Eichenholz ausgeführt; hervorragende Arbeit, schöne figürliche Reliefs. — Die Kanzel in der St. Martinikirche daselbst aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, in flotter Schnitzerei aus Eichenholz (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 34). — In einer Privatsammlung in Lüneburg, ein Schrank von 1605 mit barocker Ornamentik. — Das Fragment eines Treppengeländers im Hamburger Museum von 1613, reich geschnitzt, an das Bremer Rathhaus wenigstens in der Hauptform, erinnernd (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 41). In Braunschweig in der Martinikirche, der Aufsatz vom Taufbecken, aus Holz und Stuck 1618 gearbeitet und bronzirt. — Das Rathsherrengestühl in der Marienkirche zu Zwickau, um 1617 zur Säkularfeier der Reformation eingeweiht, von Meister Paul Corbianus aus Halle gearbeitet; derselbe stirbt 1653 in Hamburg und ist der Sohn eines welschen Gärtners (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 33). — Ein Schrank im Schlosse zu Mainau, aus Ueberlingen stammend, von 1624. Das Aeussere desselben aus Nussbaumholz, mit eingelegten dunkleren und helleren Streifen (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 39). — Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, ein Schrank aus Eichenholz, um die Mitte des 17. Jahrhunderts gearbeitet, streng in Profilirung und Aufbau, aber mit barockem Detail. Ebendort in St. Pantaleon ein Windfangaufsatz; dann zwei Schränke von 1625 und 1635, der erste im Besitze des Herrn Thewalt, reich in Eichenholz mit dem Jabach'schen Wappen, der zweite im Besitz des Herrn von Wittgenstein in strengeren Linien, aber barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — In Aschaffenburg die Chorstühle der Stiftskirche aus der Mitte des 17. Jahrhunderts in vollendeter Technik, ohne Figürliches, aber mit barockem Detail (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26). — In Hildesheim, eine Thür vom Vorsaale des Rathhauses um 1628 (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 35). — Die Täfelung aus dem Heubeck'schen Hause auf dem Dürerplatze in Nürnberg, aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, in einem Saale des zweiten Stocks. Die Profile der Täfelungen sind in Eichenholz, Säulen und Friese von ungarischer Esche, Füllungen von Linden- und Ahornholz, mit schwarzen Streifen gerahmt (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 1). — Das Ganze ist nach Paris verkauft. — Die Hauptthür des Ulmer Münsters von 1670, reich in entschiedenem Barockstil (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 26). — Eine Truhe im Besitze des Freiherrn von Zwierlein in Geisenheim von 1663, mit vielfarbigen Hölzern und reichen Intarsien in Laubformen, stellt bereits eine Rückkehr zur Klassik dar. — In der Mitte des 17. Jahrhunderts giebt es in Niedersachsen noch eine Kunstschule von Holzschnitzern, vertreten durch

Markus Keding in Kiel und Gudewerth aus Eckernförde. Von letzterem ein geschnittenes Altarblatt in der Kirche zu Cappeln.

Die Stuckarbeiten sind bereits grösstentheils bei der Architektur und der Dekoration erwähnt worden; im Ganzen sind dieselben auch bei weitem nicht so umfänglich, als die italienischen derselben Zeit. Obenein waren es meist Italiener, welche diesen Kunstzweig auch in Deutschland vertraten; so wird für die Stuckaturen im Schlosse zu Potsdam ein Stuccatore Johann Baptista Novi genannt.

Die Schmiedearbeiten erscheinen in der Regel in der Stilgebung etwas verspätet, die einmal angenommenen Formen pflanzen sich lange Zeit in handwerklicher Tradition ziemlich unverändert fort. Es entstehen aber in der deutschen Barockperiode ziemlich bedeutende Arbeiten dieser Art. Für die schmiedeeisernen Gitter in der St. Michaels-Hofkirche in München wird ein Meister Kolhauss genannt. — In Danzig befinden sich schöne schmiedeeiserne Gitter: das um den Neptunsbrunnen aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts und ein anderes von 1620 im Kreuzarm der Marienkirche vor dem Denkmale des Simon Bahr (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 38). — In der Abteikirche zu Brauweiler, eine Gitterkrönung von 1627, von leichtem Fluss der Linien mit vergoldetem Flächenornament, aber noch ohne barocke Zuthaten (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — In Bruck an der Mur in Steiermark, ein Brunnengitter von 1626, mit durchgesteckter Arbeit in Rundeisen. Die doldenförmig gebildete Spirale aus Flacheisen der früheren Zeit kommt auch hier unverändert wieder vor.

Mit der Glasmalerei geht es in Deutschland, wie überall, zu Ende. Glasgemälde von 1633 und 1639 im Museum zu Köln sind sehr naturalistisch, als ein freies Spiel der Phantasie aufgefasst (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 22). — Dagegen entwickelte sich in Böhmen, seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die Fabrikation der geschliffenen Glaswaaren. Geschickte Steinschneider wurden aus Italien und Deutschland berufen, die in dem reinen und spezifisch leichten böhmischen Glase, ohne Bleigehalt, die dünnen und zierlichen Bergkrystallvasen nachmachten. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts werden in Deutschland grüne bemalte Gläser von grösster Schönheit hervorgebracht.

f) Kunstlitteratur.

Von Gelenius erscheint ein Werk über die Alterthümer von Köln: Gelenius, Aegidius. De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae Claudiae Agrippinensis augustae, Ubiorum orbis. Colon. Agripp. 1645 in 4^{0}. — Einige Lehrbücher werden verfasst: Erasmus (Georg, Kaspar), Tischler zu Nürnberg

Seulen-Burch oder Grundlicher Bericht von den fünf Ordnungen der Architektur Kunst 1659. — Pfann (Wilhelm), Kunststecher um 1667, ein Anhang zum Seulenbuch des Georg-Kaspar Erasmus. — Dielich (Johann Wilhelm) Ingenieur zu Frankfurt, Peribologia oder Bericht Wilhelm Dilichij. Hist. etc. 1680. Ueber Befestigungen mit Abbildungen von Stadtthoren in der Art des Dietterlin.

Den Rest der Publikationen bilden die Arbeiten der Kunststecher. Wenzelas Hollar, Zeichner und Stecher, geboren 1607 zu Prag, gestorben 1677 in London, ist einer der fruchtbarsten. Von ihm, Tabulam hanc olim ab Andrea Mantenio etc. 1640 Prag; das Werk bringt unter anderen einen reichen Kelch Mantegna's, die einzige derartige Komposition, die man von diesem Meister kennt. Hollar sticht auf die Ornamente Holbein's in mehreren Bänden: Holbein del. Vencesla Hollar fec. aqua forti 1645—49. — Von Gabriel Weyer, Kunststecher zu Nürnberg: Monstra marina, dat is verscheyden zeemonsters inventiert door Gabriel Weyer 1634. — Franz Klein, Kunststecher, arbeitet in Rom, London und Kopenhagen, stirbt 1658: Vari Zophori, figuris animalicum per Franc. Clein 1645, von demselben, Quinque sensum descriptio. In copitura genere quod Grottesche vocant Italie. F. Clein. inv. 1646, bereits in klassizirenden Geschmack der folgenden Periode. — Wernle (Michael) Goldschmied: Livre de taille d'espargne faict par Michael Wernle, orfebure 1650. — Unteutsch (Friedrich), Neues Zierrathenbuch den schreinern, tischleren oder kästleren und bildhauern sehr dinstlich. Nürnberg. — Neus Zierrathen-Buch. Ander Theil durch Meister Friederich Unteutsch, Stadtschreineren in Francfurth. — Hogenberg (Abraham) Kunststecher, Hortorius viridariorum que nouiter in Europa praecipue adornatorium forma. Cöln 1655. Enthält perspektivische Gartenansichten u. a. von Oranienburg, St. Germain und Schlackenwerth. — Neues Zierrathen von allerhand Schreinerwerk. G. C. Erasmus Nürnberg 1659. — Sandrart (Jacob) Stecher und Kunsthändler zu Nürnberg (1630—1708). Neues Romanischer Laubwerk-Büchlein. Nürnberg. — Schmidt (Christoph) Goldschmied und Stecher zu Augsburg: Newes Blumenbüchlein 1663. — Bleich (Georg Heinrich), Kunststecher und Goldschmied zu Nürnberg: Ein neues Schneidebüchlein vor die Goldarbeiter zu gebrauchen 1696. — Morisson (Friedrich Jacob), Ornamentzeichner und Juvelier, arbeitet 1693—1697 zu Wien und Augsburg: Unterschiedliche neue inventionenn von Geschmuck, Zierathen, Galanterien etc. Augsburg 1697. — Indau (Johann) Ebenist zu Augsburg, um 1685: Wienerisches architectur Kunst und Säulen Buch etc. Augsburg, und Neue invenzione di Rabischi, e Fogliani Romani di Giovani Indau ebanista di camera etc. Stampata in Vienna 1685.

In der Schweiz findet der Barockstil erst später Eingang. Eins der berühmtesten Beispiele der neuen Kunstart giebt der Ofen im Seidenhof zu Zürich. Das Hauptgebäude des Seidenhofs, am Ausgange des 16. Jahrhunderts durch die Familie Werdmüller erbaut, war damals ein wirkliches Schloss, aber es blieb nur eine prächtige Zimmerdekoration, vermuthlich aus dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, erhalten. Der prachtvolle barocke Ofen von 1620, aus der Fabrik der Gebrüder Pfau in Winterthur stammend, ist von kräftiger, architektonischer Gliederung und stattlichem Aufbau. Die Farben sind ein dunkles saftiges Blau für die Gewänder, dann helles Gelb, Grün, Braunroth in verschiedenen Abstufungen und ein schmutziges Karmin. Wo dem Schatten nachgeholfen werden sollte, wie bei den Unterflächen der Gesimse, geschah dies durch dunklen Anstrich. Die Ornamentik und das Figurenwerk ist sehr reich, dasselbe besteht aus Figurenfriesen, Akanthusranken mit Putten und Hermen und dem für den Barockstil bezeichnenden weich modellirten Leder-Cartouschenwerk (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. 10). — Das Beck-Leu'sche Haus zu Sursee, 1632 für den «Schnyder von Sursee» erbaut, ist ein Dreifensterhaus, in der Stilisirung noch der italienischen Spätrenaissance angehörend; einfach und klar gegliedert, mit weit ausladendem, abgewalmten Holzdache (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Luzern). — Erst um 1646 findet sich in Näfels ein Barockhaus für den Oberst Freuler errichtet, dann das alte Herrenhaus von 1645 zu Wülfingen. — Eine Schmiedearbeit aus dieser Zeit ist das Gitter in der Hofkirche zu Luzern, 1644 vom Stadtschlosser zu Constanz Johann Reifell in zwei und einem halben Jahre geschmiedet. Das Gitter schliesst den Chor gegen das Schiff ab und stellt eine Innen-Perspective vor, die in der Mitte einen tonnengewölb-überdeckten Raum mit Kassetten zeigt. Die beiden Seitenflügel enthalten die wirklichen Eingänge. Das Ganze ist aus Stabeisen geschmiedet (Qu. Ortwein, d. Renaiss. Abthlg. Luzern). — Erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts wird das Barock in der Schweiz allgemeiner. Um 1673 das Schlösschen Wyden bei Andelfingen in demselben Stile erbaut u. a.

4. Der nordische Barockstil in den Niederlanden, von 1600—1670.

Die Niederländer selbst nennen das bei ihnen durch den grössten Theil des 17. Jahrhunderts herrschende Barocko «den Stil Rubens» und mit einigem Recht, denn das Genie des grossen Malers äussert sich bestimmend und

Richtung gebend auf allen Gebieten der bildenden Kunst. Wie Rubens selbst von italienischer Bildung abhängig ist, so ist es auch das ganze niederländische Kunstschaffen dieser Zeit; dasselbe hat aber zugleich einen starken Zusatz von nordischer Eigenthümlichkeit und selbstständiger Schöpferkraft aufzuweisen. Rembrandt ist in der Malerei der Hauptvertreter einer originell nationalen Richtung, die sich mit ganz bewusster Absicht dem äusserlich gewordenen falschen Pomp der italienischen Kirchen- und Historienmalerei entgegenstellt. In derselben Zeit erreicht die holländische Genremalerei eine hohe, ganz nationale Entwickelung und nicht minder eigenthümlich gestaltet sich die Landschaftsmalerei durch die tiefpoetischen Schöpfungen eines Ruysdael und Hobbema. — Die Architektur bewahrt der Hauptsache nach, ähnlich wie in Deutschland, die gothischen Prinzipien der Gesammtanlage und das Eindringen des Barocks äussert sich wesentlich nur in den Detailbildungen, welche im Allgemeinen von der italienischen Kunst, speziell in Südholland, vom französischen Stil Louis XIII. und in Gelderland und Over-Yssel von deutschen Leistungen beeinflusst werden. Eigenthümlich bedeutend für die holländischen Provinzen, bleibt immer noch die Ausbildung der gemischten Ziegelhaustein-Bauweise. Eine breite etwas schwerfällige Ornamentirung ist allgemein niederländisch und bringt auf kurze Zeit die Abart des Genres «Auriculaire» hervor, welche dann von den Niederlanden aus nach Deutschland und Frankreich übertragen wird. — Im Gebiet der Skulptur begegnet man einigen grossen Meistern, wie Franz Duquesnoy, genannt il Fiamingo, und Arthur Quellinus; aber diese sind ganz italienisch im Stil und erreichen in keiner Weise den hohen Grad nationalen Gehalts, der die holländische Malerei dieser Zeit auf eine so hohe Stufe stellt und den zum Theil wenigstens auch die Baukunst erkennen lässt.

a) Architektur.

Seit dem Jahre 1593 schieden sich die Niederlande in die holländischen Generalstaaten und das spanische Belgien. Diese politische Trennung der Provinzen konnte den bestehenden Gegensatz, der sich schon früher auf dem Gebiete der Kunst bemerkbar gemacht hatte, nicht schärfer gestalten, als derselbe ohnehin durch die verschiedenartige Lage und Besonderheit der Länder bedingt war. — Der Barockstil fand zuerst in Belgien Eingang und verpflanzte sich von dort aus nach Holland und zunächst nach Amsterdam.

Jacob Franquart, Maler, Architekt, Mathematiker und Dichter, also von jener einem echten Renaissancekünstler zukommenden Universalität der Bildung, wurde 1577 zu Brüssel geboren und starb 1651. Er studirte in

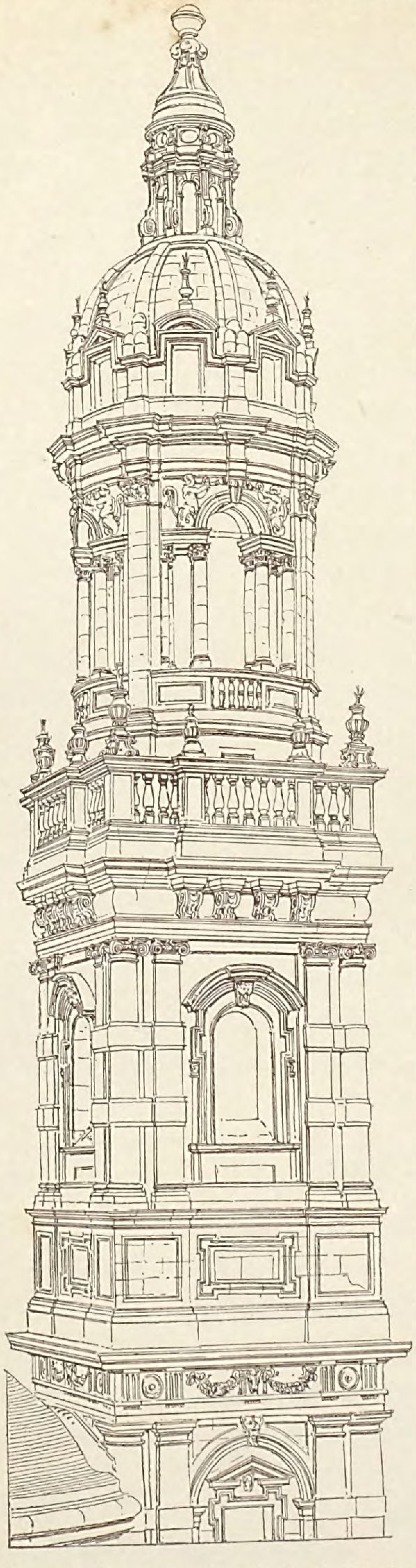

Fig. 126. Thurm an der Kirche St. Charles Boromée in Antwerpen (n. van Ysendyck).

Italien als Maler und Architekt, wurde ein Freund von Rubens und blieb künstlerisch von demselben abhängig. Nach seiner Rückkehr wurde Franquart Architekt des Erzherzogs Albrecht und Ingenieur König Philipp's III. von Spanien und führte mit Rubens' Unterstützung den Barockstil in den Niederlanden ein. Die Jesuitenkirche zu Brüssel wurde 1606 von Franquart begonnen und 1627 vollendet, der Thurm wurde aber erst 1636 fertig. Auf der Spitze der Façade stand die Statue des heiligen Michael in Kupfer. Vierzehn toskanische Säulen unterstützten im Innern eine Gallerie von weissem Marmor; um das Schiff ging eine Boiserie von Eichenholz mit eingelassenen Bildern. Der Thurm bildete ein Achteck, in zwei Stockwerken, mit Gallerien und Balustraden unterbrochen und endigte in einer Kuppel. Die Kirche ist jetzt zerstört. — Die Beguinenkirche zu Mecheln ist 1629 nach den Plänen Franquart's begonnen, von Wenzeslas Coeberger ausgeführt.

Die Jesuitenkirche zum heiligen Karl Borromäus zu Antwerpen ist 1614 von Pater Peter Huijssens, unter Oberleitung des Paters d'Aiguillon, Rektors zu Antwerpen, in römischem Barock erbaut. Der Thurm in blauem und weissem Haustein ausgeführt, steht hinter der Kirche; derselbe hat Ecksäulen und gekuppelte Pilaster, durch vorspringende Bandgurtungen durchschnitten (Fig. 126). Das untere Viereck mit Balustrade und balkonartigem Vorsprunge auf Konsolen ab-

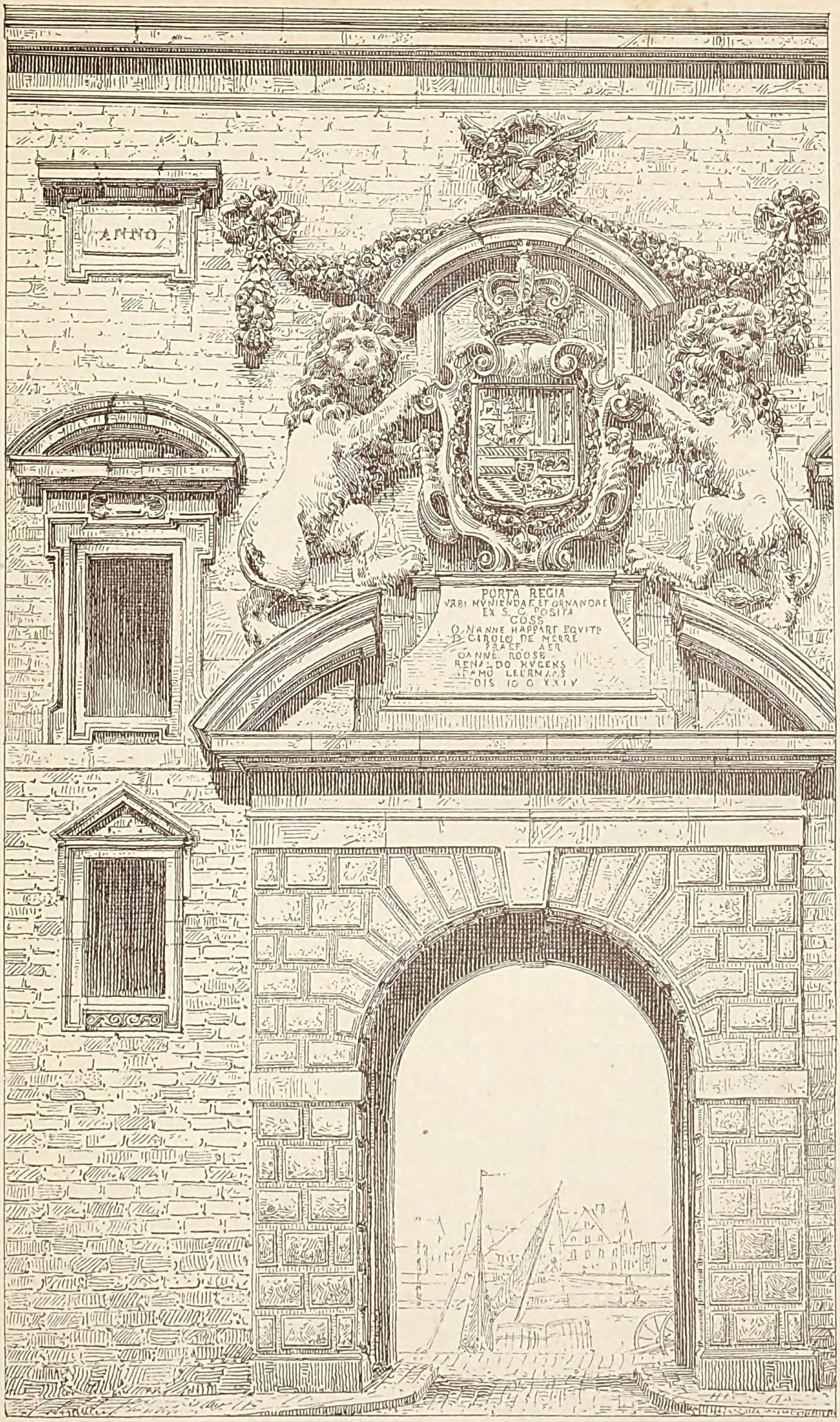

Fig. 127. Scheldethor in Antwerpen (n. van Ysendyck).

schliessend. Der Oberbau ist rund, mit dem palladianischen Fenstermotiv versehen, dazu mit vervielfachten Pilastern, Steinkuppel und Laterne (Qu. van Ysendyck).

In Zwolle, der Hauptstadt von Over-Yssel, ist der Aufsatzgiebel auf der nordöstlichen Seite der St. Michaelskirche in üppigen Barockformen, ersichtlich unter dem Einflusse des deutschen Barockstils errichtet. Baumeister war vermuthlich Adam Straes aus Weiborch in Nassau.

Das Scheldethor zu Antwerpen, nach einer Zeichnung von Rubens gebaut, mit Skulpturen von Quellinus geschmückt, ist 1624 vollendet (Fig. 127). Die Stadtseite bildet ein grosses Rundbogenthor mit kräftiger Quader-Rustika, darüber folgt ein durchschnittener Rundgiebel mit Inschrifttafel auf einem Sockel, bekrönt mit dem Löwenwappen. Das Thor ist in eine Wohnhausfaçade eingebaut und entschieden barock stilisirt (Qu. van Ysendyck).

Das Stadthaus zu Delft in Südholland, von 1618, hat etwas vom französischen Barockstil «Louis XIII.» Seine zweigeschossige Façade, ganz in Haustein, hat im Erdgeschoss dorisirende aus bossirten Quaderschichten gebildete Pilaster, während im Hauptgeschosse römisch-jonische Pilaster angewendet sind. Die Dekoration zeigt Muscheln und Tücherfestons über den Fenstern des Hauptgeschosses.

Ein Haus zu Lüttich, am linken Ufer der Maas, früher Privathaus, jetzt Leihhaus, ist ein grosses Gebäude in der kräftigen holländischen Ziegelhaustein-Manier mit barockem Detail. Das steile Dach ist abgewalmt und hat einen Thurmaufbau an der Schmalseite. Hausteinschichten verbinden sich hier mit Ziegelflächen zu der eigenthümlich malerischen Wirkung dieser Art von Bauten. Das Portal hat Bossagen mit Musterungen. Die sichtbaren verzierten Anker bilden in mittelalterlicher Weise einen Theil der Dekoration der Façade (Qu. van Ysendyck).

Das Portal vom alten Hospiz «Bruntenhof» zu Utrecht von 1621, rundbogig mit toskanischen Säulen; Gebälk und Giebel sind durchschnitten um einer Cartousche Platz zu machen. Auf den geschweiften Giebelstücken sitzen Kinderfiguren. Der Unterbau der Säulen und die Schaftverzierung derselben haben noch in etwas den Charakter der Spätrenaissance (Qu. van Ysendyck).

Das Stadthaus in Haarlem von 1633, im klassizirenden Geschmack nach italienischen Barockvorbildern errichtet. — Der Thurm der Kirche St. Anne, der sogenannten neuen Kirche zu Haarlem ist, 1645—1649 nach dem Modell des Salomon Bray erbaut, in Ziegelhaustein-Manier und barocker Detaillirung. Ueber einer Gallerie mit Obelisken auf den Ecken erhebt sich ein achtecktes Pilastergeschoss mit der Uhr, in Ziegelmauerwerk mit vorspringenden Quaderschichten und einem Ansatz von Strebepfeilern, darüber ein achtecktes Arkaden-

geschoss ganz in Sandstein mit Eckvoluten. Der geschweifte Helm mit Gallerie, Laterne und durchbrochener Spitze ausgestattet. Das Ganze zeigt noch die frühen Barockformen, mit Nachklängen einer phantastischen Spätrenaissance verbunden (Qu. van Ysendyck).

Der Thurm der alten Stadtwaage zu Zütphen, später «Wiynhuis Vrede», von 1627, ein Werk des Architekten Johan Schuts, ist eine der monumentalsten Thurmschöpfungen Hollands. Die Ausführung erfolgte in violetten Ziegeln mit Hausteinschichten. — Das Polizeigebäude zu Deventer, 1632 errichtet, mit kräftiger Pfeilergliederung in sämmtlichen Etagen und Gebälken über den Pilasterstellungen, zeigt bereits ein etwas monoton wirkendes Façadenschema.

In Gröningen befinden sich eine Anzahl bemerkenswerther Barockbauten. Das Portal des Bürger-Waisenhauses daselbst in Haustein, um 1627, von Meister Roelef Ravinck und Meister Julsinck; das Portal der Universitätsbibliothek von 1633; die Goldwaag von 1635, ein mehrstöckiges Eckgebäude von den Meistern des Bürger-Waisenhauses herrührend und eine Anzahl Wohnhäuser im Charakter der Goldwaag.

Ein Haus zu Kempen, aus dem 17. Jahrhundert, in Ziegeln mit Hausteinschichten wechselnd, ist ganz einfach mit abgetrepptem steilen Giebel und nur mit einigen Köpfen und Ankern verziert. — Ein Haus zu Middelburg, genannt «La maison du soleil», von 1635, ist ebenfalls ein Ziegelhaustein-Bau, aber hier sind die Ziegeln nur als Flächenausfüllung verwendet. Der Treppengiebel, mit den durch volutenartige Ansätze vermittelten Absätzen, ist barock. Die Porträts des Bau- und des Werkmeisters sind in von Cartouschen umrahmten Feldern angebracht (Qu. van Ysendyck).

Eine der langweiligsten und trocken-schematischsten Uebertragungen des italienischen Barockstils giebt das Stadthaus zu Amsterdam, um 1649 von van Campen erbaut. Jacob van Campen, geboren zu Haarlem, gestorben 1658, ging nach Rom, um die Malerei zu studiren und kam als Architekt zurück. Nach seiner Rückkehr erhielt er den Auftrag, das unterdess abgebrannte Rathhaus zu Amsterdam wieder aufzubauen. Das Gebäude bildet ein grosses Viereck mit gut disponirtem Innern. Das Aeussere ist aber akademisch schablonenhaft, ein schwächlicher Abklatsch der italienischen Formen, ohne jede Spur von Erfindung. Die Bildhauerarbeiten des Aeusseren sind besser, in dem naturalistisch breiten Barockstil der Zeit gehalten, aber namentlich sind die im Innern vorzüglich. Die Eingänge des Gebäudes befinden sich in dem niedrigen Unterbau und sind, ihrer hierdurch bedingten Kleinheit wegen, unscheinbar und fehlerhaft. Das Innere zeigt einen grossen Luxus von Marmor-Bildhauerarbeiten und erst diese geben dem Gebäude einen künstlerischen Rang. — Eben-

falls von van Campen ist das Theater zu Amsterdam erbaut, mehrere Grabmäler daselbst und der Palast für den Prinzen Moritz von Nassau im Haag (Qu. van Campen, Stadthaus etc.).

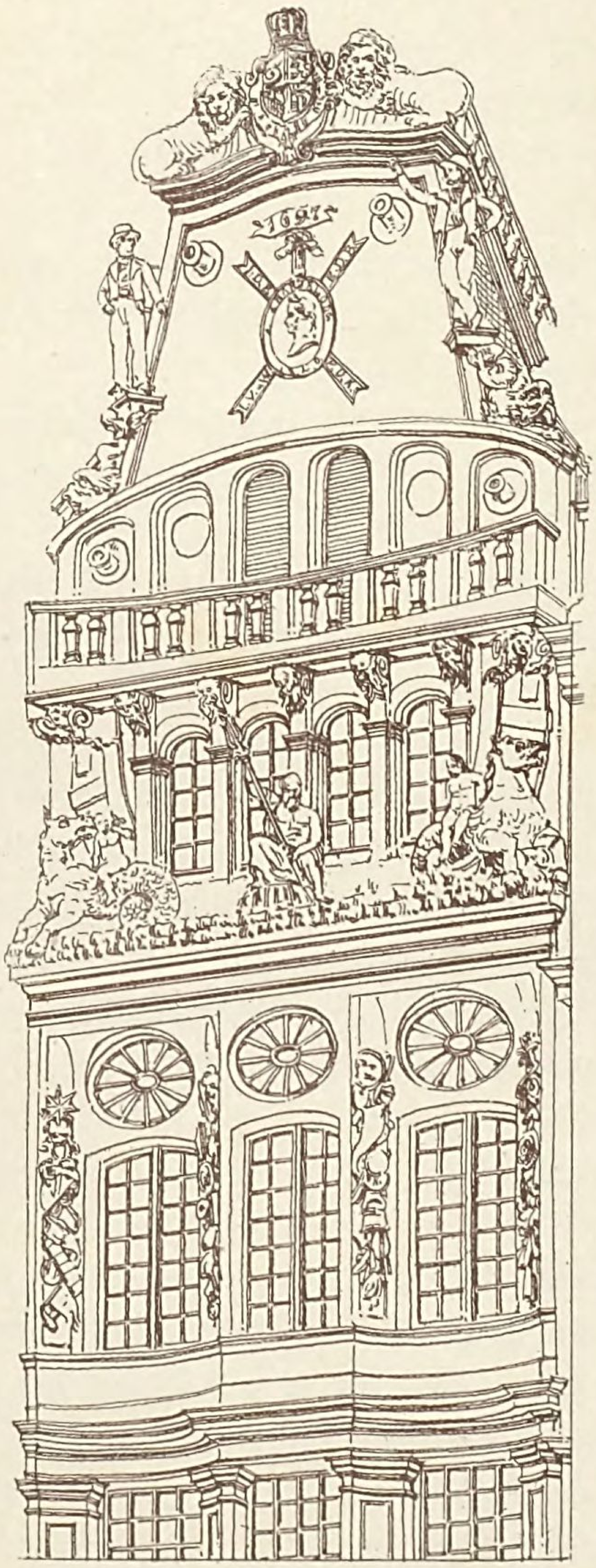

Fig. 128. Le Cornet. Haus in Brüssel (n. van Ysendyck).

An der Grand'Place zu Brüssel sind mehrere Barockhäuser aus dem 17. Jahrhundert erhalten. Das eine, «Le Renard», gehörte der Korporation der Krämer und ist ganz aus Stein, aber nach dem Herkommen an alten Holzhäusern ganz in Fenster und schmale Pfeiler aufgelöst. Dasselbe hat ein Erdgeschoss mit Mezzanine, darüber einen durchgehenden Balkon mit Tragefiguren, im ersten Stock jonische Pilaster und Gebälk, im zweiten Geschoss Hermen, darüber einen Barockgiebel mit grossen Seitenvoluten und Mittelaufsatz durch einen gebrochenen Rundgiebel bekrönt. — Das zweite Haus, genannt «Le Cornet», war das Eigenthum der Schiffer und ist jedenfalls später als das vorige. Dasselbe gehört bereits dem fortgeschrittenen malerischen Barockstile an (Fig. 128). Das Dach endigt sehr originell in Form einer Schiffspuppe und die Fronte ist in borrominesker Manier geschwungen. Das Erdgeschoss desselben mit Rustikapfeilern, der erste Stock ebenfalls mit Pfeilern und durch Vasen mit skulpirten Bouquets in den Ausnischungen der Seitenfenster geschmückt; der zweite Stock hat an derselben Stelle Trophäen. Im Obergeschosse ein reicher Skulpturschmuck von Hippocamben und einer Neptunsfigur, dahinter der Schiffsbauch angedeutet, mit einer Gallerie schliessend, und endlich das schiffartige Dach mit

dem Löwenwappen. — Ein drittes Haus an der Grand' Place zu Brüssel, genannt «La Louve», Eigenthum der Bogenschützen, ebenfalls ganz in Haustein konstruirt, hat im Erdgeschoss ein Basrelief «Romulus und Remus mit der Wölfin», darüber einen durchgehenden Balkon. Im ersten Stock kannelürte dorische, im zweiten Stock jonische Pilaster mit vier vorgestellten Figuren, im dritten Stock vier Medaillons mit Köpfen zwischen den Fenstern und zum Abschluss eine Balustrade über dem Hauptgesimse (Qu. van Ysendyck).

Ein barockes Giebelhaus an der Grand' Place zu Antwerpen, 1644 für die Zunft der Gerber und Schuhmacher ganz in Haustein erbaut. Das Haus hat fünf Geschosse, im ersten Stock Rustikapfeiler und breite Fenster, im zweiten Stock korinthische Pilaster, im dritten Stock hermenartige Stützen mit Konsolen. Der Giebel ist mit Voluten-Abtreppungen, einer korinthischen Säulenordnung und Nischen versehen. — Ein Haus daneben, «de oude balans», für die Zunft der Tuchhändler erbaut, erinnert mit seinen dünnen Steinstützen wieder an ein Holzhaus und hat einen steilen ungebrochenen Giebel (Qu. van Ysendyck).

Die Börse zu Lille, 1651 von dem Stadtbaumeister Julien Destré errichtet, gehört zu den niederländischen Bauten; denn Lille war bis zur Eroberung durch Louis XIV. 1667 eine flamändische Stadt und wurde erst seit dem Frieden von Aachen französisch. Das grosse Gebäude zeigt einen klar abgemessenen Barockstil und eine vortreffliche Ausführung der Skulpturen. Alle Gliederungen und Einfassungen sind in Haustein, dagegen sind Ziegeln für die Flächen verwendet. Das schöne Rundbogenportal von toskanischen Säulen mit Nebenpilastern eingefasst, mit durchschnittenem Giebel und dem Wappen Philipp's IV. Königs von Spanien in der Mitte, ist durch einen Balkon mit reichem schmiedeeisernem Gitter mit dem Obergeschoss zu einer durchgehenden Mittelpartie verbunden. Die Fenster des ersten Stocks haben gebogene oder gradlinig gebrochene Einfassungen, welche den scheitrecht gewölbten und mit Gliedern versehenen Sturz umschliessen. Zwischen den Fenstern stehen rustizirte Pilaster, abwechselnd mit Hermen. Das Gebälk ist durch Fruchtschnüre unterbrochen. Im oberen Geschosse sind die Fenster mit durchschnittenem Giebel und hohen bis ins Hauptgesims reichenden Aufsätzen bekrönt und ebenfalls mit Fruchtschnüren verziert. Dazwischen stehen wieder Pilaster und Hermen abwechselnd und über die Pilaster sind starke Fruchtgehänge geführt, welche die Fenster unter einander verbinden. Das Hauptgesims ist unbedeutend, darüber ein steiles Schieferdach mit Lucken. In der Mitte des Dachs, ein Thurm mit Gallerie und Laterne. Im Innern des Gebäudes ist ein Hof angeordnet mit bedeckten Gallerien, wie dies in den älteren Börsen von Antwerpen und Amsterdam

ebenfalls anzutreffen ist (Fig. 129). In Lille hat der Hof Rundbogenarkaden und darüber ein pilastrirtes Geschoss, ganz entsprechend der Aussenarchitektur in der Ziegelhaustein-Manier aufgeführt und im späten malerischen Barockstil mit sehr naturalistischen Fruchtgehängen verziert (Qu. van Ysendyck).

Der malerische Barockstil zeigt sich nach der Mitte des 17. Jahrhunderts an verschiedenen Bauwerken in bemerkenswerther Weise ausgeprägt. In dieser Art sind die Häuser am Pont du laitage zu Gent, von 1669, bemerkenswerth durch die figürlichen Skulpturen der Fensterbrüstungen, ähnlich wie in den gleichzeitigen Holzhäusern der deutschen Harzstädte; die Giebelhäuser Gents sind aber durchweg von Haustein, mit Voluten und bekrönenden Figuren abgeschlossen (Qu. van Ysendyck). — Das Gildehaus auf dem Platze «het Kerkhof» zu Deventer ist ein Giebelhaus in Ziegeln mit Hausteindetails. Der Stil derselben ist ausgebildet barock, besonders an den Portalen; das Cartouschenwerk bereits im Genre «Auriculaire» mit ganz teigartig zerflossener Modellirung. Das Hauptportal ist rundbogig, von korinthischen Säulen eingefasst und mit Wappenaufsatz versehen. Das kleinere Portal mit konsolartig ausgebildetem Sturz und barockem Ornamentaufsatz (Qu. van Ysendyck).

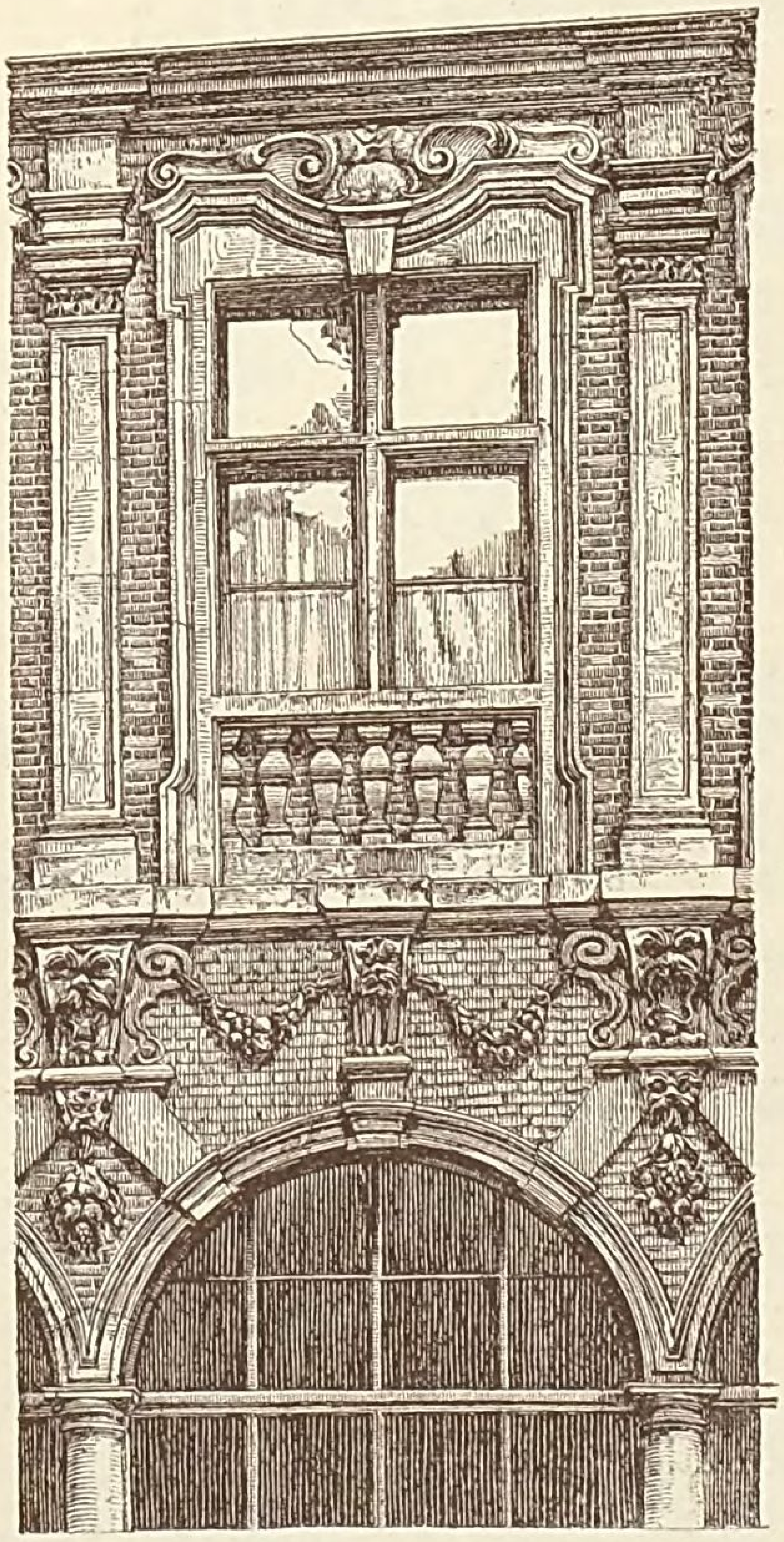

Fig. 129. Vom Börsenhof in Lille (n. van Ysendyck).

Ein Portal, Rue du Trèfle zu Antwerpen, von 1663. Es bildet einen Rundbogen auf Pfeilern, von starken Bossagen durchsetzt, ebenso die Archivolten. Der Aufsatz, in ganz phantastisch geschwungenem Kontur, mit einem gekröpften Gesims abschliessend. In der Mitte des Bogens ein Schlussstein mit Cartousche, ein Eichenblatt und die Jahreszahl enthaltend (Fig. 130). — In demselben Stil ist das Portal der St. Annen-Kapelle zu Antwerpen an der Courte Rue Neuve gehalten. In eine rundbogige Oeffnung ist noch ein dekorativer Sturz eingeschoben. Die einfassenden römisch-jonischen Säulen sind durch Rustikabänder unterbrochen. Die Tafel über der Thür in geschweiftem Kontur, das Gesims vielfach verkröpft, darüber ein Feld mit Seitenvoluten,

eine Freiskulptur im Barockstil enthaltend und durch einen gebrochenen Giebel geschlossen. — Das Portal eines Giebelhauses zu Antwerpen, Rue au fromage, ebenfalls im Rundbogen, die Archivolte durch Bossagen unter-

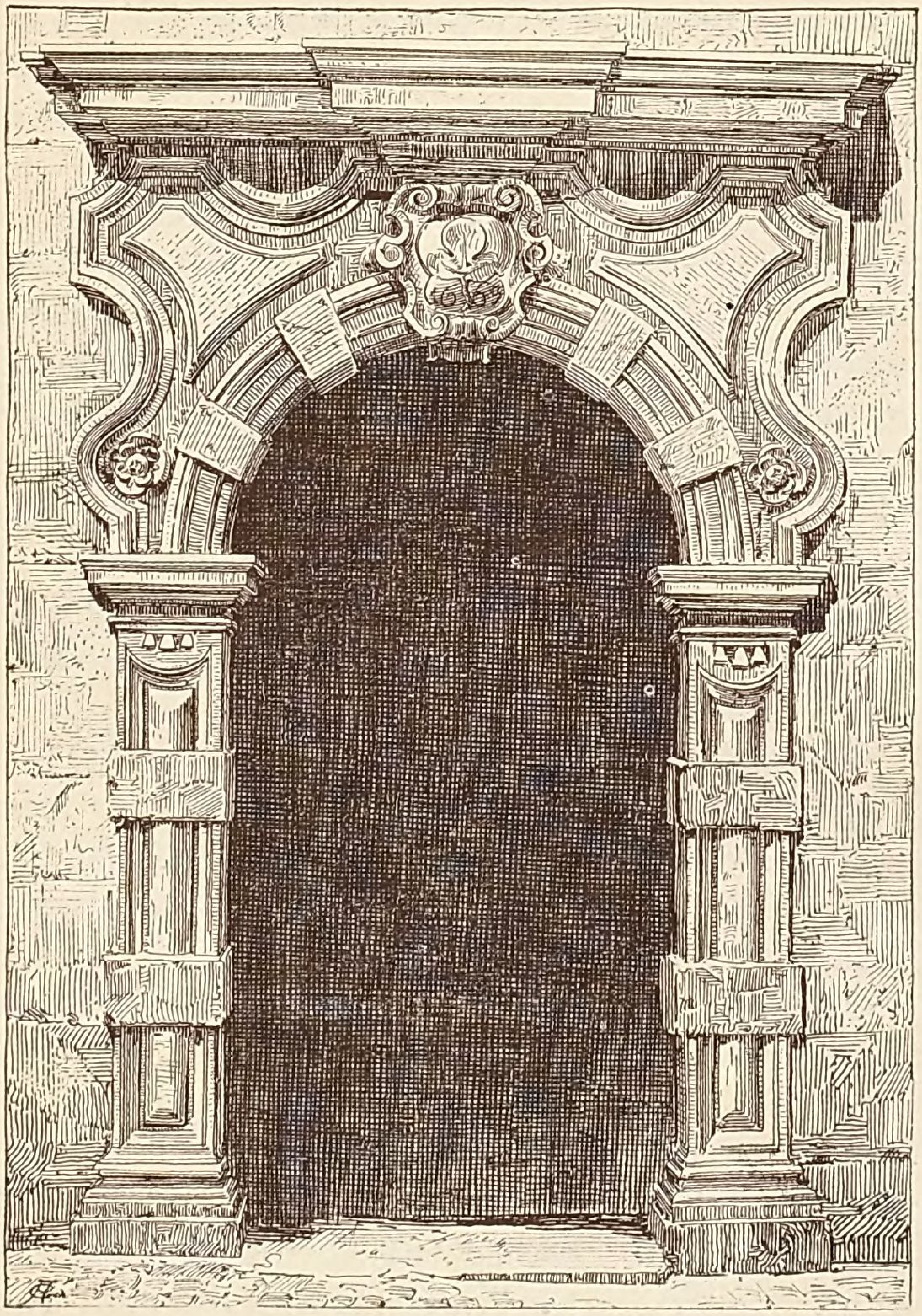

Fig. 130. Portal. Rue du Trèfle zu Antwerpen. (n. van Ysendyck).

brochen, die Einrahmung in gebrochener und geschweifter Profillinie. Ueber dem Gesims ein ebenso in bewegter Linie gebildetes Oberlicht, von einem gebrochenen Giebel bekrönt (Qu. van Ysendyck).

Ein Haus an der Grand' Place zu Brüssel von 1697, ganz in Haustein, in Fenster und schmale Pfeiler aufgelöst, zeigt noch den Barockstil. Ueber dem Erdgeschoss ein durchgehender Balkon auf Konsolen, im ersten und

zweiten Stock korinthische Säulen, über den Fenstern im zweiten Stock reiche Cartouschen. Der dritte Stock hat Hermen und ein Abschlussgesims fehlt dem Hause ganz, der Giebel mit Voluten folgt ohne Weiteres (Qu. van Ysendyck).

Die Façade der Jesuitenkirche St. Michael zu Löwen ist 1650 begonnen und 1666 eingeweiht. Architekt war der Pater Guillaume Hesius. Die Kirche ist sehr pomphaft im römischen Barockstile gehalten. Die Façade beginnt mit einer römisch-jonischen Ordnung, die Schäfte sind durch vorspringende Gurtungen unterbrochen. Der Mittelbau heraustretend mit durchschnittenem Giebel und sehr reich skulpirtem Fries. Das Portal ist wieder ähnlich behandelt. Die Seitenschiffdächer sind durch grosse Voluten mit reicher Skulptur und Eckkandelabern gedeckt. Im Mittelschiffe des Obergeschosses fassen korinthische gekuppelte Säulen ein reich behandeltes Mittelfenster ein. Die Façade schliesst mit einem giebelbekrönten Aufsatze (Qu. van Ysendyck).

Das Portal des St. Antonien-Gasthauses zu Gröningen von 1664 zeigt einen derben Naturalismus der Dekoration; die Pilasterstellungen sind mit Frucht- und Blumengehängen bedeckt und die Quader haben Blumenkelche als Flächenverzierung, statt der früher beliebten Diamantmusterung.

b) Skulptur.

Die niederländische Skulptur der Barockzeit muss reich und blühend gegewesen sein, wenn man nur nach dem urtheilt, was Niederländer im Auslande, in Italien, Deutschland, England und Frankreich geschaffen haben. In der That zeigen die niederländischen Bauten der Zeit viel Figürliches an Ornament und Freiskulptur, wie dies oben bei Gelegenheit der Architektur erwähnt wurde. Selbstständig und national ist aber die niederländische Skulptur keineswegs; sie folgt zu Anfang der Barockperiode der Schule des Giov. da Bologna; aber sehr bald kommt es zur Nachfolge Bernini's, auf welche auch von flamändischer Seite der mächtige malerische Einfluss des Rubens hindrängte. Danach gehört das hier Angeführte meist in den Uebergang zur zweiten, nachberninischen Stufe des Barockstils, oder sogar ganz in diese Epoche.

Franz Duquesnoy von Brüssel, genannt «il Fiammingo» (1594—1644), ein Zeitgenosse Bernini's, bewahrt anfangs noch die Anklänge einer früheren Schule und lässt sich erst später durch den Stil Bernini's mit fortreissen. Berühmt ist Duquesnoy hauptsächlich durch seine naiven und schönen Kinderfiguren. In den affektvollen Andachtsfiguren ist derselbe immer noch gemässigt, wie an seinem S. Andreas in St. Peter zu Rom zu erkennen ist, der

es beim blossen sehnsüchtigem Blick und Handgestus bewenden lässt. Mehrere Heiligenfiguren von ihm haben statt der üblichen Extase sogar eine ruhige, andächtige Stimmung; so seine heilige Susanna in S. M. di Loretto zu Rom, eine der besten Statuen des 17. Jahrhunderts. Die Heilige deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält und blickt sanft nieder. — Von Duquesnoy ist auch die berühmte Genrefigur, das Männeken-Pis in Brüssel.

Artus Quellinus von Antwerpen, geboren 1607, ist ein Schüler des Duquesnoy, aber sein kräftiger Natursinn lässt ihn ganz parallel mit der Rubens'schen Richtung gehen. Sein Hauptwerk ist die Ausschmückung des um 1648 begonnenen Stadthauses zu Amsterdam. Besonders bemerkenswerth sind die zahlreichen Marmorskulpturen im Innern desselben, in ihrer einfachen, etwas naturalistisch derben, aber imponirenden Fassung. In den beiden Giebelfeldern giebt Quellinus grosse Kompositionen zur Verherrlichung der Seemacht der reichen Handelsstadt. Im vorderen Giebel thront die üppige Gestalt der Stadt, umrauscht von huldigenden Meeresgottheiten, im malerischen Stile der Zeit angeordnet.

Franz Dusart, ein Walone, war zuerst in Rom, kam dann nach England in König Karls I. Dienste, von da nach dem Haag. Um 1651 arbeitet er die Marmorstatue des grossen Kurfürsten für den Lustgarten in Berlin. Dieselbe befindet sich jetzt im Charlottenburger Schlossgarten. Die Statue des Kurprinzen Heinrich von ihm, ebenfalls für den Berliner Lustgarten bestimmt.

Bartholomäus Eagers in Amsterdam, arbeitete 1662 verschiedenes für den grossen Kurfürsten in Berlin und ging später selbst dorthin. Die volle Bernini'sche Schule vertritt Martin Desjardins, eigentlich M. van den Bogaert (1640—1694). Er arbeitet grösstentheils in Paris. Im Louvre befindet sich von ihm das Marmorrelief des vom Ruhme gekrönten Herkules, in guter Durchführung; dann die Reste des Reiterdenkmals für Louis XIV., ehemals auf der Place des victoires in Paris. Nur sechs Bronzereliefs vom Piedestal sind erhalten, malerisch und effektvoll wie alles aus dieser Schule stammende. Ausserdem noch im Louvre von Desjardins, eine nicht sehr glückliche Marmorbüste des Marquis Eduard Colbert, des Bruders des berühmten Ministers.

Ein bedeutendes Skulpturwerk, dessen Meister unbekannt ist, bildet das Grabmal Engelbrechts von Nassau und seiner Gemahlin in der Kirche zu Breda. Der Sarkophag in schwarzem Marmor, ebenso der von vier knieenden Statuen getragene Deckel. Alle Figuren sind in Alabaster und von vorzüglicher Ausführung (Qu. van Ysendyck). — Das Grabmonument der Familie von Kniphausen in Midwalde bei Gröningen von 1669 zeigt noch eine sehr eigenartige Auffassung.

Die Konsolendigungen in Marmor, aus dem Haupt-Querschiff der Kirche de la Chapelle zu Brüssel, welche die Figuren der zwölf Apostel tragen, sind im weichen, malerischen Barockstile, etwas schwer gehalten, aber von vorzüglicher Ausführung des Figürlichen, sowie der naturalistischen Blumen und Fruchtgehänge (Qu. van Ysendyck).

Das Kirchenstuhlwerk in der Hauptkirche zu Vilvorde, in Eichenholz, im Barockstile geschnitten, zeigt einen ganz kolossalen Reichthum des Figürlichen in guter Vollendung. Ursprünglich wurde das grossartige Gestühl um 1663 für die Priorei von Groenendael gearbeitet. Das Stuhlwerk hat zwei Ränge, die Rückwand mit Arkaden auf gewundenen Säulen, welche nochmals durch Ranken und Figuren umwunden sind und von reichen Konsolen gestützt werden. Dazwischen stehen grosse allegorische und Einzelfiguren und in den Arkadenblenden befinden sich Büsten auf Konsolen oder reiche Cartouschen. Ueber den Säulen sind Engelsköpfe angebracht, welche das vorgekragte Gebälk tragen. Dasselbe wird über den Büsten jedesmal durch eine schwebende Engelgruppe mit Emblemen durchschnitten (Qu. van Ysendyck).

c) Malerei.

Ein Kunstschaffen von überraschender Grossartigkeit und origineller Erfindung offenbart sich in der niederländischen Malerei dieser Zeit. Unzweifelhaft haben sich die grössten Talente grade diesem Kunstzweige zugewendet und finden in ihren Leistungen auf diesem Gebiete, an schöpferischer Kraft und Eigenart kaum anderwärts ihres Gleichen. Die ganze Kunstrichtung der Zeit war eine malerische und das kommt hier mit Macht zur Geltung; denn wirklich beherrscht das Genie eines Rubens die gesammte Kunst noch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus, während Rembrandt und Ruysdael ihn vielleicht noch an spezifisch nationalem Gehalt und poetischer Tiefe übertreffen.

Peter Paul Rubens, geboren zu Siegen 1575, gestorben 1640 zu Antwerpen, ist der vornehmste Repräsentant der Malerei dieser Zeit, vielleicht überhaupt der erste seiner Zeitgenossen. Seine Wirkung erstreckt sich auf die italienische und französische Malerei; hauptsächlich im Kolorit haben seine Bilder den Vorzug vor allen gleichzeitigen. Rubens war, ähnlich wie Rafael, von seinen ersten Schritten an ein bewunderter Meister, sein Leben bildete eine ununterbrochene Kette von Glück und Ruhm. Zahlreiche Schüler arbeiteten nach seinen Skizzen und er besass das grosse Talent, mit Wenigem diesen Arbeiten seinen Stempel aufzudrücken. Die früheste Zeit des Rubens, sein Aufenthalt in Italien, lässt an den dort gemalten Bildern seinen Bildungsgang erkennen

Die drei grossen Bilder im Chor der Chiesa nuova zu Rom, ein Madonnenbild von Engeln umgeben und zwei Gemälde mit je drei Heiligen zeigen, wie seine eigenthümliche Charakteristik und sein Kolorit von den verschiedenen Manieren die ihn umgeben, sich loszumachen beginnt. In der Beschneidung auf dem Hochaltare von S. Ambrogio zu Genua kämpft er noch mit der Auffassung und Farbengebung der Caracci's. Bereits eigener tritt er in dem St. Sebastian auf, dem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen, im Pal. Corsini in Rom. Die idyllisch naive Auffindung des Romulus und Remus in der Gallerie des Kapitols und die zwölf Halbfiguren der Apostel im Casino Rospigliosi sind schon Werke, welche ihn der Vollendung seiner besten Zeit nahe zeigen. Die Allegorie des Krieges im Pal. Pitti gehört zum reichsten und herrlichsten seiner Schöpfungen; hier sind Farben, Formen und Gedanken ein untrennbares Ganzes. Ebenfalls im Pal. Pitti eine heilige Familie, dann mehrere Bacchanalien in den Uffizien, im Pal. Brignole und Pal. Pallavicini zu Genua; alles dies aus seiner goldenen Zeit. Eigenhändige Bilder von Rubens in Italien sind noch: Hercules bei den Hesperiden im Pal. Adorno in Genua, St. Ignatius durch seine Fürbitte einen Besessenen heilend, auf dem Hauptaltar von S. Ambrogio in Genua, von einem feinblütigen noblen Naturalismus, ein grosses Meisterwerk in Auffassung, Form und Farbe. In dem Heiligen ist noch der spanische Edelmann dargestellt, der im Ausdruck noch bedeutend durch das kluge gleichgültige Wesen der umgebenden Priester und Chorknaben gehoben wird. Die beiden grossen Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht bei Ivry und Henri IV. in Paris einziehend, welche als eigenhändige Improvisationen der besten Zeit, wohl den meisten Bildern der Luxembourg-Gallerie vorzuziehen sind, zeigen uns den Prometheus des Kolorits gleichsam mitten in der Gluth des Schaffens.

Rubens Bilder, die gleich nach seiner Rückkehr aus Italien entstanden sind, gehören ebenfalls zu den anziehendsten. Ein Altarbild mit Flügeln in der k. k. Gallerie zu Wien; im Mittelbilde Maria umgeben von vier heiligen Jungfrauen, die dem heiligen Ildephonsus ein prächtiges Messornat überreicht, auf den Seitentafeln die Bildnisse der knieenden Stifter. Das Ganze von schöner Komposition und freudiger Pracht eines durchaus harmonischen Kolorits. — Die Anbetung der Könige im Museum zu Brüssel. — In der Akademie zu Antwerpen: eine heilige Familie, die heilige Anna die Jungfrau Maria im Lesen unterrichtend, die heilige Therese zu den Füssen des Erlösers, der heilige Franciscus von Assisi, der sterbend das heilige Abendmahl empfängt, ein Altarbild mit der Kreuzabnahme in der Mitteltafel «le Christ à la paille», Christus dem Thomas die Seitenwunde zeigend, Christus am Kreuz, eine Anbetung der Könige, Christus am Kreuz zwischen den Schächern. —

Im Dome zu Antwerpen, die beiden Kolossalgemälde: die Aufrichtung des Kreuzes, von ganz gewaltiger Kraft der Komposition und der Beleuchtung,

Fig. 131. Rubens. Kreuzabnahme.

dann die Kreuzabnahme höchst ausgezeichnet wie das vorige (Fig. 131). — In seiner Grabkapelle in St. Jacob zu Antwerpen, eine Santa conversazione, Madonna und Heilige mit den Gesichtszügen seiner Familie, der Meister selbst als St. Georg. — In St. Augustin zu Antwerpen, die mystische Vermählung

Fig. 132. Rubens. Venusfest.

der heiligen Katharina. — Im Madrider Museum, das Wunder der ehernen Schlange, von grösster Bedeutung. — In Schloss Blenheim in England, eine Rückkehr aus Aegypten. — Im Belvedere zu Wien, zwei Altargemälde aus der Jesuitenkirche in Antwerpen stammend, sie stellen die Wunder des heiligen Ignatius von Loyala und des heiligen Xaverius dar. — In der Münchener Gallerie die Amazonenschlacht, die Bekehrung Pauli, Simson von der Delila verrathen, Reiter im Kampfe mit zwei Löwen u. a.

Spätere Werke verschiedenen Inhalts von Rubens in Italien: Nymphen im Walde von Satyrn überrascht im Pal. Pitti, die kleinere Allegorie des Krieges in den Uffizien, ein zweifelhaftes Abendmahl in der Brera, eine vortreffliche, aber zweifelhafte Skizze des Bildes von St. Bavon in Genf. — Im Louvre zu Paris, die Flucht Loths. Ein Engel mit duftigem Schwanengefieder führt Loth aus der gottlosen Stadt, eine der Töchter trägt die Kostbarkeiten, die Frau scheint ungern das stattliche Haus im Renaissancestil zu verlassen, die andere Tochter mit einem Korbe auf dem Haupte steht noch auf der Schwelle und ist meisterhaft im Helldunkel gehalten. — Ebenfalls im Louvre, die Königin Thomyris lässt den Kopf des besiegten Cyrus in eine Vase mit Blut tauchen. Die junge Königin in weissseidener Robe, umgeben von ihrem wüsten Hofstaat, betrachtet das Schauspiel von ihrem Throne.

Von Genrebildern hat Rubens nur wenige gemalt. Doch zeigt ihn «die Kirmess» im Louvre als Meister der flamändischen Bauernmalerei, aber er ist viel lebendiger als später Teniers in denselben Stoffen. Vor der Thür eines Wirthshauses sieht man eine ganze Guirlande von schwankenden, betrunkenen, sich die Hände gebenden und in der Runde drehenden Figuren. Es ist ein echtes Bacchanal in's Flamändische übersetzt. Das Venusfest giebt das Mythologische in ähnlicher Auffassung (Fig. 132).

Weit zahlreicher sind die von Rubens vorhandenen Porträts, der «Chapeau de paille», in der Sammlung Sir Robert Peels zu London, die Familie des Meisters mit Helene Fourment in einem Garten, in der Gallerie von Blenheim. — In Italien finden sich unter seinen Porträts Juwelen ersten Ranges: eine Dame in den mittleren Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck in den Uffizien, ein vornehmer Herr in schwarzer Kleidung mit Krause und goldener Kette ebenda, die sogenannten vier Juristen im Pal. Pitti, der Franziskaner im Pal. Doria in Rom, wohl eigenhändig u. a. m. — Das Porträt des Baron Henri de Vicq, niederländischen Gesandten am französischen Hofe, welcher die Verhandlungen wegen der Bilder im Luxembourg geführt hatte, ist eins der besten mit Liebe gemalten Porträts des Rubens. — Im Louvre, das Porträt der Helene Fourment, mit grosser Leichtigkeit gemalt, beinah skizzenhaft, aber mit einer unvergleichlichen Frische, ohne das gewöhnliche Roth.

Die Geschichte der Maria de' Medicis, für das Palais Luxembourg gemalt, befindet sich jetzt im Louvre. Es sind einundzwanzig Bilder mit Figuren in Naturgrösse, meist durch Schüler im Zeitraum von vier Jahren ausgeführt, immerhin ein Meisterwerk offizieller Malerei. An diesen allegorisch-historischen Bildern waren van Dyck, Justus van Egmont, Jordaens, van Mol, Cornelius Schut, de Vos, van Uden, Snyders, Momper, Wildens und andere beschäftigt, aber die Einheit des Stils und des Kolorits hat nicht darunter gelitten. — «Das Schicksal» der Maria wird von drei Parzen gesponnen; sie sitzen auf Wolken und auf dem Gipfel des Ida schmeichelt Juno dem Jupiter die Erlaubniss ab, bei der Geburt der Prinzessin zugegen sein zu dürfen. — In «der Erziehung» der Maria entzückt die Gruppe der Grazien durch ihre leuchtende, lilienhafte Farbe inmitten des ganzen rosigen Kolorits. — «Heinrich IV.» das Porträt der Maria betrachtend, welches ihm von Amor und Hymen dargeboten wird. — «Der Ausschiffung» der Maria in Marseille wohnen die Meeresgottheiten bei, welche das Schiff auf der Fahrt beschützt haben. In der «Geburt Louis XIII.» ist der unter Leiden lächelnde Kopf der Maria ein Meisterwerk der Malerei. — «Die Krönung» der Maria, das Muster eines Cerimonienbildes, ganz ohne Allegorie, mit historischen Porträts im reichsten Zeitkostüm. — «Das Regiment der Königin» versetzt wieder in den vollen Olymp; Jupiter und Juno lassen Tauben an den Triumphwagen Frankreichs spannen und Amor ist der Wagenlenker; Minerva und Mars, der sich aus den Armen der Venus losreisst, bekämpfen die Zwietracht, den Neid, den Hass und den Betrug. — Rubens hat die griechischen Götter in seiner flamändischen Weise dargestellt, bewegt, abgerundet, aufgeblasen, muskulös, aber seine Farbe bringt ihre Göttlichkeit wieder zum Vorschein. Das Fleisch ist von Ambrosia und Nektar durchdrungen, weiss wie der Schnee des Olymps und rosig wie der königliche Purpur. Die Allegorien zeichnen sich meist durch Ungesuchtheit aus und man vergisst ganz das Unzusammengehörige mit der Realität des Lebens. — Zu der Reihenfolge dieser Bilder gehören noch drei Porträts: Franz de' Medicis der Vater, Johanna von Oesterreich die Mutter und Maria de' Medicis selbst, im Alter von achtundsechzig Jahren, als Bellona kostümirt und von dem Genius des Krieges gekrönt.

Auch in der damals neuen Landschaftsmalerei hat Rubens bedeutend umgestaltend eingegriffen. Er giebt die niederländische Landschaft mit den Eigenthümlichkeiten des Terrains, des Pflanzenwuchses und der Luft mit demselben Schwunge der Linienführung, wie seine Figuren. Zwei seiner wichtigsten Landschaften befinden sich im Pal. Pitti, und sind beide von bedeutender Stimmungswirkung. «Die Heuernte bei Mecheln», in den bescheidensten landschaftlichen Formen, giebt eine ganz wonnevolle Empfindung des Licht-

und Luftmoments; während «die Nausicaa» mit ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phantastischen Beleuchtung in den Mitgenuss eines fabelhaft pontischen Daseins erhebt. — Eine andere heroische Landschaft befindet sich in Windsor mit dem heiligen Georg als Sieger. Die «Prairie de Laeken» und «der Gang zum Markte» sind vollendete Prachtstücke der üppigen brabantischen Natur und mit reicher Staffage gemalt. Im Louvre ist ein Hirtenbild, in glühendster Beleuchtung während eines Sommerregens; sodann eine kleine skizzenhafte Flusslandschaft mit Windmühle und Vogelsteller. «Das Turnier am Schlossgraben» im Louvre ist eine grossartige Landschaftskomposition des Rubens. Sechs Ritter kämpfen vor einem alten Feudalschlosse, dessen Standarte vom Donjon weht, ein Page hebt die zerbrochenen Lanzen auf und zwei Herolde zu Pferde begleiten den Zusammenstoss mit einer Trompetenfanfare. Die Landschaft ist das Ideal einer romantischen, die Luft, das Wasser, die Erde, die Bäume und Bauwerke, alles ist in eine warme und klare Atmosphäre gehüllt, die Natur scheint erfunden und vermag deshalb ganz dem Geiste des Rubens zu entsprechen.

Auch in der Thiermalerei ist Rubens einer der grössten; seine gewaltige Löwenjagd und Wolfsjagd lassen alles andere hinter sich.

Von den zahlreichen Schülern des Rubens sind bereits eine Anzahl als Mitarbeiter an den Bildern der Luxembourg-Gallerie genannt; hierzu kommen noch Jacob Jordaens, einer der bedeutendsten, Abraham van Diepenbrock, Theodor van Thulden, Erasmus Quellinus u. a., welche als Spezialisten bei den verschiedenen Gattungen der Malerei zu erwähnen sind. — Lucas van Uden war der Gehülfe des Rubens im Landschaftlichen, aber seine selbstständigen Landschaften sind nüchtern. — Von Peter Snayers eine öde Sandlandschaft in Herbststimmung im Berliner Museum.

Anton van Dyck, geboren 1599 zu Antwerpen, gestorben 1641 zu London, der berühmteste unter Rubens Schülern, ist der geborene Maler der Könige und Fürsten, erstaunlich wahr in der Wiedergabe der Charaktere, des Vornehmen, des Feinen, der Raçe und des aristokratischen Wesens. Sein grosser Ruf als Porträtist lässt beinahe vergessen, dass van Dyck auch ein vortrefflicher Historienmaler war. Dennoch sind seine Bilder kirchlichen und mythologischen Inhalts, Leistungen ersten Ranges. In seiner ausgebildeten Zeit giebt van Dyck anmuthsvolle Bildungen, ein dem Tizian gleichkommendes Kolorit und mehr als dieser den Ausdruck innerlicher Empfindungen. In Italien hat er, ausser der für echt geltenden Grablegung im Pal. Borghese zu Rom, fast nichts von idealem Inhalt hinterlassen. Noch ein paar Köpfe: die aufwärts blickende Madonna im Pal. Pitti, deren ungemeine Schönheit vielleicht eine Anregung von Guido Reni her verräth; dann eine sehr verdorbene, aber wohl

echte Madonna im Pal. Spinola zu Genua. In den Darstellungen heiliger Personen gehört van Dyck ganz der Spätzeit an. Seine erwähnten Madonnen sind nicht mehr blos Gegenstände der Anbetung, sondern empfinden selbst die überirdische Sehnsucht, den überirdischen Schmerz. Allerdings sind die höchsten Ziele dieser Art von Kirchenmalerei überhaupt verschlossen, weil sie es nicht mehr vermag naiv zu sein. Von van Dyck sind: in einer Chorkapelle der Frauenkirche zu Courtray, die Aufrichtung des Kreuzes, in der Art des Rubens, kühn komponirt mit edlem und tiefem Ausdrucke des Schmerzes, in der Akademie zu Antwerpen, zwei Beweinungen Christi, den tiefergreifendsten innerlichen Schmerz der Seele ausdrückend, in der Gallerie zu München zwei ähnliche Bilder, andere im Pal. Borghese zu Rom und im Madrider Museum, auch im Berliner Museum und in der Kapuzinerkirche St. Anton zu Antwerpen. Im Louvre, die Madonna mit dem Christkinde, die Beweinung Christi, und an mythologischen Bildern, Venus von Vulkan Waffen für Aeneas verlangend und Rinaldo mit Armida.

In den Porträts behauptet van Dyck eine entschiedene Superiorität über die Italiener. Während die letzteren in ihren Bildnissen einen bestimmten Geist, eine bestimmte Thatkraft auszudrücken suchen und dabei ins Prätentiöse verfallen, giebt van Dyck das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung und erhebt so auch das Porträt zu einer Erscheinung des Weltganzen. In Genua finden sich an echten Porträts von ihm: das Reiterbild des Antonio Brignole in Pal. Brignole, dessen Gemahlin, Friedrich Heinrich von Oranien als Jüngling in spanischer Tracht an einer Säule lehnend, Geronima Brignole mit ihrer Tochter ebenda. — Im Pal. Filippo Durazzo: ein Knäblein in weissem Kleide und das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärts kommenden Kinder. — Im Pal. Spinola: ein Portätkopf mit Halskrause. — Im Pal. Adorno: das Brustbild eines geharnischten jungen Mannes. — In Florenz sind von ihm: im Pal. Pitti, Kardinal Bentivoglio in ganzer Figur, ein Wunderwerk vornehm eleganter Malerei, die Brustbilder Karls I. und Henrietten's von Frankreich ebenda, als eigenhändige Wiederholungen. — In den Uffizien: eine vornehme Dame und das Reiterbild Karls V. durch eine angemessene Symbolik in eine schöne historisch-ideale Höhe gehoben. — In Rom von ihm: im Pal. Colonna, das Reiterbild des Don Carlo Colonna und Lucrezia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur.

Die Anzahl der meisterhaft vornehmen Porträts des van Dyck ist wahrhaft erstaunlich gross, etwa hundertundfunfzig sind noch jetzt nachweisbar. Im Louvre von ihm: das Reiterbild des Generals Moncada (Fig. 133) und das schönste seiner derartigen Schöpfungen, das Porträt Karl's I. von England. Der König mit seiner ritterlichen Haltung und dem melancholischen Ausdruck, in weisse Seide gekleidet, ist das Urbild eines königlichen Gentlemens, der zu schwach ist mit

dem revolutionären Sturm zu streiten. Ein Bild der Kinder Karl's I. im Louvre, ein anderes im Berliner Museum.

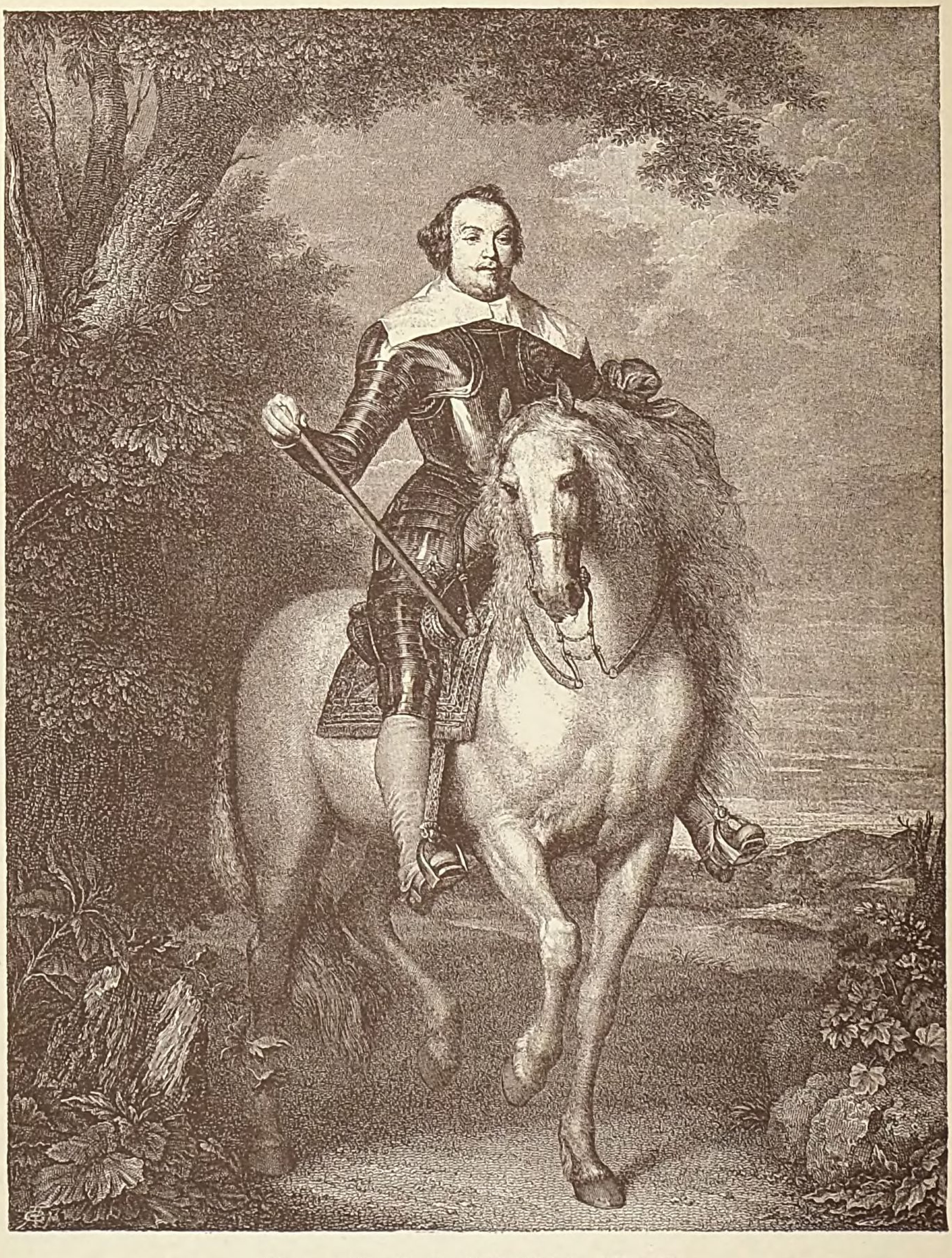

Fig. 133. Van Dyck. Reiterbild des Moncada.

Den Anfang der niederländischen Landschaftsmalerei repräsentirt Jan Brueghel, der sogenannte Sammtbreughel (1568—1625), zu Brüssel geboren und ein Schüler von Peter Goekindt. Er malte zuerst Blumen und Früchte und ging dann zur Landschaft über. «Adam und Eva im Paradiese», in dem

Rubens die Figuren gemalt hat, gilt für sein Meisterwerk. Ein anderes berühmtes Bild von ihm ist das «die vier Elemente» darstellende. Seine Wirkung auf Italien ist beträchtlich. Man liess sich nach dort ganze Schiffsladungen aus der grossen Antwerpener Fabrik der Breughel kommen. Jede italienische Gallerie enthält ein paar, oft viele, von diesen grünen, bunten, mitunter überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffirt sind. Vier Bilder von den allerfleissigst ausgeführten, in der Ambrosiana zu Mailand sind vermuthlich von Jan. — Ein kleineres Bild im Pal. Doria zu Rom vereinigt an Staffage, den Wallfischfang, den Austernfang, eine Eberjagd und eine Vision des Apostels Johannes auf Patmos.

Paul Bril, der jüngere (1554—1626), bildet das Mittelglied für die Verbindung der niederländischen und italienischen Landschaft. Sein älterer Bruder Mathäus Bril hatte in der Sala ducala und in der Biblioteca des Vatikans zu Rom, Veduten und freie Kompositionen, aber trocken und ohne Stimmung al fresco gemalt. Auch im Pal. Colonna zu Rom findet sich von ihm ein Bild. Aber erst Paul war der zum Künstler gewordene Poet, der es verstand sein Naturgefühl grossartig auszusprechen. Seine frühen Bilder im Pal. Sciarra zu Rom sind noch bunt, aber im Wettstreit mit den Caracci's ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres Liniengefühl erwacht. Bilder von ihm aus allen seinen Perioden finden sich in den Uffizien, zwei aus der mittleren Zeit im Pal. Pitti, dann eine Freskolandschaft im Anbau rechts bei S. Cecilia in Rom.

Roland Savery (1576—1639) hat in seinen Landschaften schon mehr Stimmung als Breughel. Sein «Paradies» im Berliner Museum und ein «Orpheus» im Haag sind noch in der älteren Manier; aber im Berliner Museum findet sich von ihm bereits eine echte Stimmungslandschaft, ein wilder Eichenwald mit verdorrten, vom Sturm umgebrochenen Bäumen, als Staffage eine Zigeunerfamilie, im Hintergrunde ein heimlich umschlossener See. — David Vinckebooms, geboren 1578, malt besonders wirkungsvoll das holländische Dorfleben. Im Berliner Museum finden sich eine bedeutende Anzahl seiner Bilder. — An diese Meister schliessen sich als Nachfolger an: Gilles van Connigsloo, Adrian Stalbent, Piter Lastmann, Alexander Kierings, Egidius Hondekoeter u. a. — Von Adrian van der Venne eine Landschaft im Louvre, vom Jahre 1609, mit einer Festversammlung staffirt, ist ganz vortrefflich. — Jodocus de Momper, geboren 1580, hat etwas Abenteuerliches in seinen Landschaften; frostige, bläuliche Ebenen im Vordergrunde, kalkige Felsen und Höhlen mit Eremiten. Sein Hauptbild, eine reiche, sonnige Gebirgslandschaft, Keddlestonhall in England, ist von wunderbar phantastischer Komposition, mit einer Staffage von Jan Breughel.

Die italienische Richtung in der Landschaft wird durch Cornelius Poelenburg (1586—1660) einem Nachahmer des Elzheimer vertreten. Poelenburg malt meist römische Gegenden mit Ruinen und idyllischer oder mythologischer Staffage. Im Louvre von ihm, eine Verkündigung der Hirten. Johan van der Lys und A. Cuylenburg, seine Schüler, setzen diese Richtung fort.

Frans Snyders (1579—1657), der Zeitgenosse und Freund des Rubens, kommt in der Thiermalerei gleich hinter diesem. Seine wildbewegten Jagdstücke sind durchaus von grossartiger Wirkung. Er malt Hirsche von Hunden verfolgt, Sauhetzen, Bärenhetzen und dergleichen. Im Louvre, in der Dresdener, Wiener und Berliner Gallerie sind Bilder von ihm. Snyders malt auch Stillleben von getödteten Thieren.

Die von den Brueghels angefangene niederländische Genremalerei wird von Peter Brueghel dem Jüngeren (geboren 1565, † gegen 1637), dem sogenannten Höllenbreughel, fortgesetzt. Er malt nächtliche Feuerbilder, oft im landschaftlich grossartigem Sinne, wie den «Brand von Sodom» in der Schleissheimer Gallerie. Am liebsten malt er höllische Scenen, wie die Versuchung des heiligen Antonius, Aeneas in der Unterwelt und derartiges. Eine reiche Komposition von ihm ist «der Triumph des Todes» in der Gallerie Lichtenstein zu Wien. Auch Bauernscenen sind von ihm vorhanden, einige in der Berliner Gallerie. — David Teniers, der Aeltere, malt ähnliche Stoffe; Versuchungen des heiligen Antonius mit seltsam abenteuerlicher Staffage. — Der als bedeutender Landschafter schon erwähnte Vinckebooms hat auch Genrebilder gemalt. Im Berliner Museum von ihm, ein Haufen von Bettlern und Krüppeln vor einer Klosterpforte.

Wenn die grossen Meister der flandrischen Schule, vor allen Rubens und van Dyck, trotz ihrer zweifellosen nationalen Eigenheit, doch in genauer Verbindung mit den Italienern sich entwickelten, so nimmt die «holländische Schule» einen desto unabhängigeren nationalen Anlauf, gestützt auf eine streng realistische Auffassung der Lebenswirklichkeit.

Vorläufer dieser holländischen Schule waren schon: Michael Mierevelt (1567—1641), dessen Bilder sich durch einfache Auffassung und sorgsamste Durchbildung auszeichnen, Paul Moreelze, sein Schüler und Johann van Ravestyn. Aber erst Frans Hals, 1584 in Antwerpen geboren, 1666 in Haarlem gestorben, ein Schüler Karel van Mander's, kann als der eigentliche Begründer der spezifisch holländischen Malerschule angesehen werden. Besonders sind seine Porträts von geistreichster Auffassung und lebendigster Wirklichkeit. In seinem berühmten «Regentenstück» von 1641 kommt die neue Richtung zu entschiedenem Durchbruch. — Von Theodor de Keyser, das Bild eines Kaufmanns mit Familie im Berliner Museum, mit dem Ausdrucke echt philiströser Gemüth-

lichkeit, und ein Porträtbild mit zwei Figuren in der Gallerie zu München. — Von Cornelius Janson van Keulen († 1656), das Porträt des Staatspensionärs de Witt und seiner Gemahlin, mit feinem Naturgefühl gemalt, zu Lutonhouse in England. — Bartholomäus van der Helst (1613—1670) ist ein berühmter Porträtmaler und Nachfolger des van Dyck. Von ihm, im Museum zu Amsterdam das Gastmahl der Amsterdamer Bürgergarde zur Feier des Münster'schen Friedens, ein an Wahrheit und Gewissenhaftigkeit der Durchbildung unübertroffenes Bild. Dann im Louvre von ihm, die Schützen von Amsterdam, ebenso vollendet in der naiven Wiedergabe des Wirklichen.

Das grosse Genie der holländischen Schule ist aber Rembrandt van Ryn, geboren zu Leyden 1607, gestorben zu Amsterdam 1669, Schüler des Jacob Isaakzon van Swanenburgh und Pieter Lastmann's. Rembrandt muss unter die grössten Maler aller Zeiten gerechnet werden; denn er hat eine eigene Welt entdeckt, in der er seine Schöpferkraft beweist. Sein Ideal ist Farbe und Beleuchtung, er braucht nicht die plastische Schönheit, die erhöhte Formgebung und den edlen Stil der grossen Italiener, er hat dafür das Phantastische, Geheimnissvolle und Düstere als sein Feld erwählt. Seine Figuren sind mitunter hässlich, sogar ungeheuerlich, aber sie sind menschlich tief empfunden. Um historisches Kostüm kümmert sich Rembrandt ebensowenig wie die Venetianer; die aus dem Trödel zusammengeholte Ausstattung seines Ateliers, Pelze, Turbans, Kürasse und anderes nennt er seine Antike. In seinem kleinen Bilde einer «heiligen Familie» verfährt Rembrandt grade entgegengesetzt, wie etwa Paolo Veronese; statt die Umgebung ins Fürstliche zu steigern, versetzt er den Vorgang in eine bescheidene holländische Hütte. Auch die heiligen Personen sind bei ihm ganz ins holländische, kleinbürgerliche übersetzt; aber das Jesuskind in der bescheidenen Wiege ist köstlich beleuchtet und deutet an, dass von hier das Licht der Welt ausgeht. Rembrandt predigt in seinen Bildern das Evangelium der Armen und Demüthigen und sein Genie verklärt selbst das Triviale. Er ist als Maler Naturalist wie Caravaggio, aber was ihn vortheilhaft vor dem Italiener auszeichnet, ist der bei ihm trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten vorherrschende tröstliche und heimliche Klang. Statt der scharfen, auf das Grelle und Unheimliche ausgehenden Kellerbeleuchtung des Caravaggio, erhellt bei Rembrandt das Sonnenlicht, theils unmittelbar, theils mit dem Goldduft der Reflexe, den ganzen Raum und giebt ihm eine gemüthliche Wohnlichkeit. Der Maler der Nachtrunde hat eine neue Palette entdeckt, trotz seines Dunkels wird er nie schwarz und undurchsichtig, er bleibt immer transparent.

Zuerst war Rembrandt, gleich Frans Hals, ein lebenswahrer Porträtist, wie in seinem Bilde des Anatomen Nicolaus Tulp (1632) im Museum im Haag; aber er blieb dabei nicht stehen, erst später kamen seine eigentlichen

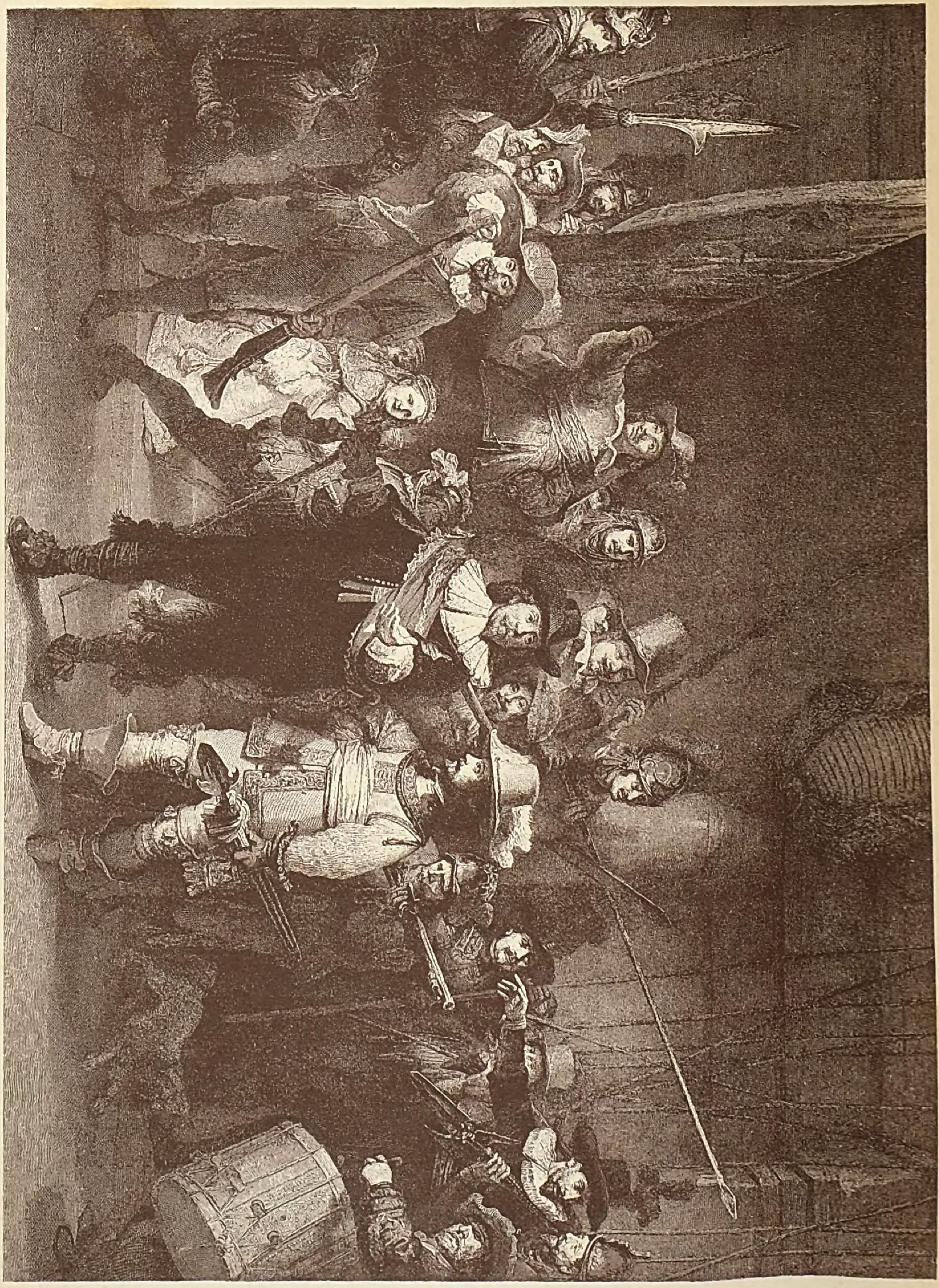

Fig. 134. Rembrandt. Nachtrunde.

Farbendichtungen. Eine der grossartigsten ist die sogenannte «Nachtrunde» im Museum zu Amsterdam (Fig. 134), aber fälschlich so bezeichnet, denn in Wirklichkeit ist hier eine kriegerische Gesellschaft bei Tage dargestellt,

Fig. 135. Rembrandt. Adolf von Geldern.

die zum Scheibenschiessen herauszieht. — Bilder Rembrandt's von gewaltiger Stimmung sind: der «Prinz Adolph von Geldern vor seinem eingekerkerten Vater» im Berliner Museum (Fig. 135) und «Moses die Gesetzestafeln zerschmetternd» ebenda. Phantastische Lichterscheinungen schildert Rembrandt im «Opfer Abrahams» in der Eremitage in St. Petersburg und

im «Engel Raphael den Tobias verlassend». Letzteres Bild ist nur klein im Format, aber grossartig in der Wirkung. Der Engel schwebt in einer Aureole von Licht zum Himmel, sein Kleid fliegt wie eine Wolke. Die «Familie des Tobias» ist echt niederländisch volksthümlich gegeben, die Mutter lässt vor Erstaunen über die himmlische Erscheinung die Krücken fallen. Rembrandt ist aber nicht nur der Meister der Lichteffekte, er hat auch im hohen Grade das Gefühl des Menschlichen und Religiösen und drückt mit seinen trivialen Formen die feinsten Regungen der Seele aus. Welche Zärtlichkeit des Mitgefühls, welche evangelische Barmherzigkeit, in seinem «hülfreichen Samariter» im Louvre! Trotz seiner holländischen Hässlichkeit hat die Physiognomie des Samariters etwas sympathisch Anziehendes, den vollen Ausdruck des rechtschaffenen Mannes. — In den «Pilgern von Emaus» ebenda, erleuchtet der von der Stirn Christi ausgehende Glanz das ganze Bild. Welche Liebe, Anbetung und glückliche Ueberraschung in den Jüngern, die ihren Meister erkennen! Sein «nachdenkender Philosoph», ebenfalls im Louvre, ist merkwürdig durch den mysteriösen Raum, der das zur Anschauung bringt, was man sich unter der Zelle eines Faust vorstellen mag. In der Gallerie Esterhazy in Wien, «zwei studirende Mönche», durch ein hinter einem Vorhange stehendes Licht erleuchtet. In Italien sind von ihm: Eine «Ruhe auf auf der Flucht nach Aegypten» im Pal. Manfrin zu Venedig und eine Landschaft in den Uffizien, ausserdem mehrere Porträts. — Ein vorzügliches Porträt nach der früheren Art ist «der Rechenmeister Kopenol» in der Gallerie zu Cassel. — Seine Selbstporträts haben etwas romantisch-phantastisches und sind Meisterwerke in der Malerei; er zeigt sich auch hier als der originellste und magischste der nordischen Meister. Sein Selbstporträt, wunderwürdig in Farbe und Beleuchtung in Pal. Pitti, ebenda der alte Rabbiner, in den Uffizien zwei Porträts, eins im Hauskleide vorzüglicher als die Halbfigur mit Barett und Kette, beide sind Wiederholungen der Greisenporträts im Museum von Neapel. Das Porträt seiner Frau im Louvre, mit ein wenig starken Zügen, braunen Augen und kastanienbraunem Haar, durchaus keine idealische Schönheit, verliert nichts neben den Frauenbildern des Tizian. Rembrandt hat es verstanden dieser Figur, durch sein goldnes Kolorit, einen unübertrefflichen Werth zu geben. Kaum Tizian hat diese Kraft der Farbe und diese Intensität des Lichts jemals erreicht, vor diesem goldenem Kolorit erbleicht sein Ambraton.

Rembrandt hat bis 1640 den Umschwung der holländischen Malerei vollendet und auch auf Frans Hals in Haarlem zurückgewirkt. Bis zu diesem Jahre gehen eine Anzahl bedeutender Schüler aus Rembrandt's Atelier hervor. Gerbrandt van den Eckhout ist ein bedeutender Schüler, besonders sind seine Kirchenbilder geschätzt. In der Gallerie zu München, ein «Christus unter den

Lehrern im Tempel», im Museum zu Berlin, «die Darstellung Christi im Tempel» von ihm. — Govart Flinck ist nüchterner. Im Museum zu Amsterdam sein grosses Bild, «die Bürgergarde der Stadt» darstellend, zum Gedächtniss des westphälischen Friedens gemalt. — Ferdinand Bol hat die Lufteffekte Rembrandt's aufgefasst, ist aber sonst ein gewissenhafter Porträtist der älteren Richtung. — Noch andere Schüler sind: Nicolaus Maas, G. Horst, Joris van Vhit, Jan Victor und D. van Sandvoort. — J. Liewensz und Salomon Koning malten in der Manier des Rembrandt.

Eine dritte Schule, deren Hauptvertreter der Holländer Gerhard Honthorst ist (1592—1662), ein Schüler des Abraham Bloemart und später des Caravaggio, bleibt der Nachfolge der italienischen Naturalisten getreu. Honthorst malt Beleuchtungseffekte wie Rembrandt, aber ohne dessen magisches Helldunkel; das beste Bild von ihm in S. Maria della scala zu Rom, «die Enthauptung des Täufers», lässt doch ziemlich gleichgültig. — Die Geburt Christi, das Presepio, war durch Coreggio's heilige Nacht zu einem Gegenstande des auf's höchste gesteigerten Ausdrucks und des Lichteffekts geworden. Honthorst hat dies in zweien seiner besseren Bilder, in den Uffizien, nach Kräften wiedergegeben. — Die Befreiung Petri durch den Engel, eins seiner vorzüglichsten Bilder, in dem das Licht vom Engel ausgeht, im Berliner Museum. — Sonst geht Honthorst ganz in die von Caravaggio geschaffene Genremalerei auf, nur noch mehr nach der burlesken Seite hin. Derartige Bilder von ihm, im Pal. Doria in Rom, in den Uffizien zu Florenz, am letzteren Orte auch sein bestes dieser Art, ein Nachtessen in zweideutiger Gesellschaft.

Wilhelm Honthorst, der Bruder des vorigen, arbeitete längere Zeit für den Berliner Hof, in der Manier seines Bruders.

Justus Sustermanns von Antwerpen (1597—1681) folgte ebenfalls der Schule des Caravaggio und lebte meist in Florenz. Im Berliner Museum von ihm, eine Grablegung und ein Tod des Sokrates, von monotonem Kolorit. In den Uffizien und im Pal. Pitti sind aber vorzügliche Porträts von seiner Hand.

Die holländische Genremalerei setzt sich mit Adrian Brouwer (1605—1638) und seinem Schüler und lustigen Kameraden Joseph Craesbeke fort. Rubens schätzte das Talent Brouwer's hoch und versuchte ihn seinem ungeordneten Leben zu entreissen, aber Brouwer zog die Schenke dem Palaste vor. Beide, Brouwer wie Craesbeke, haben Wachtstubenscenen und Kneipscenen mit unverwüstlicher Lustigkeit in sehr flotter Technik geschildert. Brouwer ist einer der besten Bauernmaler, von ungesuchtem Humor, von ihm sind viele Bilder in der Münchener Gallerie (Fig. 136).

Auch in der volksmässigen niederländischen Genremalerei gab es eine

italienische Richtung; ebenso machte sich seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, nach dem von Caravaggio angeschlagenem Tone, in Italien gleichfalls ein niederländisches Genre geltend. Die Anregungen waren gegenseitig.

Fig. 136. Brouwer. Der Zahnarzt.

Piter van Laar (1614—1674), genannt Bamboccio, hielt sich längere Zeit in Italien auf und stellte Scenen des italienischen Volkslebens vor: Bettlerherbergen, Räuberhöhlen, allerlei Gesindel, in der Nachfolge des Michelangelo Cerquozzi.

— Andreas Both, Zeitgenosse des Piter van Laar, lebte gleich diesem in Italien, malte aber meist mit seinem Bruder dem Landschafter zusammen.

Die in Italien aufgekommene Schlachtenmalerei fand in Palamedes Steffens (1604—1680) einen niederländischen Vertreter. Ein Kampf zwischen Kavalerie und Infanterie von ihm, im Berliner Museum. Der spätere Jean le Ducq (1636—1671) ist eigentlich mehr Genremaler für soldatische Stoffe. Andere Schlachtenmaler waren H. Verschuring, P. van Bloemen, genannt Standaart (1649—1719), A. F. van der Meulen (1634—1690), der den König Louis XIV. von Frankreich auf seinen Feldzügen begleitete und die einzelnen Begebenheiten derselben malte. Seine Bilder befinden sich in Louvre. Auch der weiter unten näher zu schildernde Philipp Wouwermanns gehörte zu den Schlachtenmalern.

Einen wahrhaft grossen Triumph feiert die niederländische Genremalerei dieser Zeit. Sie findet ihre Stoffe in allen Schichten der feineren Gesellschaft und des Volkslebens, sie ist wahr und natürlich ohne falsche idealisirende Zuthaten, dabei humoristisch und geistreich, von liebevoller Durchführung des Einzelnen und glänzend in der Wiedergabe des Beiwerks. Nach der Bauernmalerei der Breughel, des älteren Tenier's, Brouwer's und anderer zieht die Genremalerei auch das Leben der vornehmeren Gesellschaftskreise in ihren Bereich und leistet hierin Mustergültiges.

Die flamändische und die holländische Schule, beide fanden ihr Ideal in der Nachahmung der Natur; aber das Temperament entschied über die Wahl des Gegenstandes. Eine silberne Vase ist so reell wie ein irdener Topf, eine Rose nicht minder wie ein Kohlkopf, und wenn es eingeräucherte Kneipen giebt, mit vergilbten Fenstern, bevölkert von tölpelhaften Trinkern, so giebt es ebenfalls schöne Räume mit marmornen Prachtkaminen, Sammetsesseln und venetianischen Spiegeln, vornehme Zimmer, in denen schöne Damen in Seide und Sammet musiziren, galante Gespräche führen, oder ihre Hand nach einem langen Kelchglase ausstrecken, das ein Page mit Canariensekt füllt. Gerhard Terburg (1608—1681) liebt diese letztere, behagliche, vornehme Seite des holländischen Lebens und versteht es meisterhaft dieselbe darzustellen. Besonders haben seine Frauengestalten mit ihrem bleichen holländischen Teint und ihren langen blonden Locken, Jugend und Grazie. Im Louvre von ihm: «der Militär einer jungen Dame eine Hand voll Gold bietend», ein Kavalier mit langen Haaren, glänzendem Kürass und hohen Reiterstiefeln. Im Museum im Haag von ihm, ein «sitzender Offizier mit einer Frau, eine Botschaft empfangend». In der Gallerie von München, «eine Dame einen Brief empfangend». In den Museen von Berlin und Amsterdam, die sogenannte «väterliche Ermahnung» mit dem berühmten weissen Atlaskleide (Fig. 137).

Gerhard Dow (1613—1680), in Rembrandt's Schule gebildet, malt mit Vorliebe den häuslichen Familienverkehr, oft auch mit besonderen Lichteffekten. Sein Hauptwerk, «die wassersüchtige Frau» im Louvre, ist ein kostbares Bild. Niemals ist die Nachahmung der Natur weiter getrieben, aber

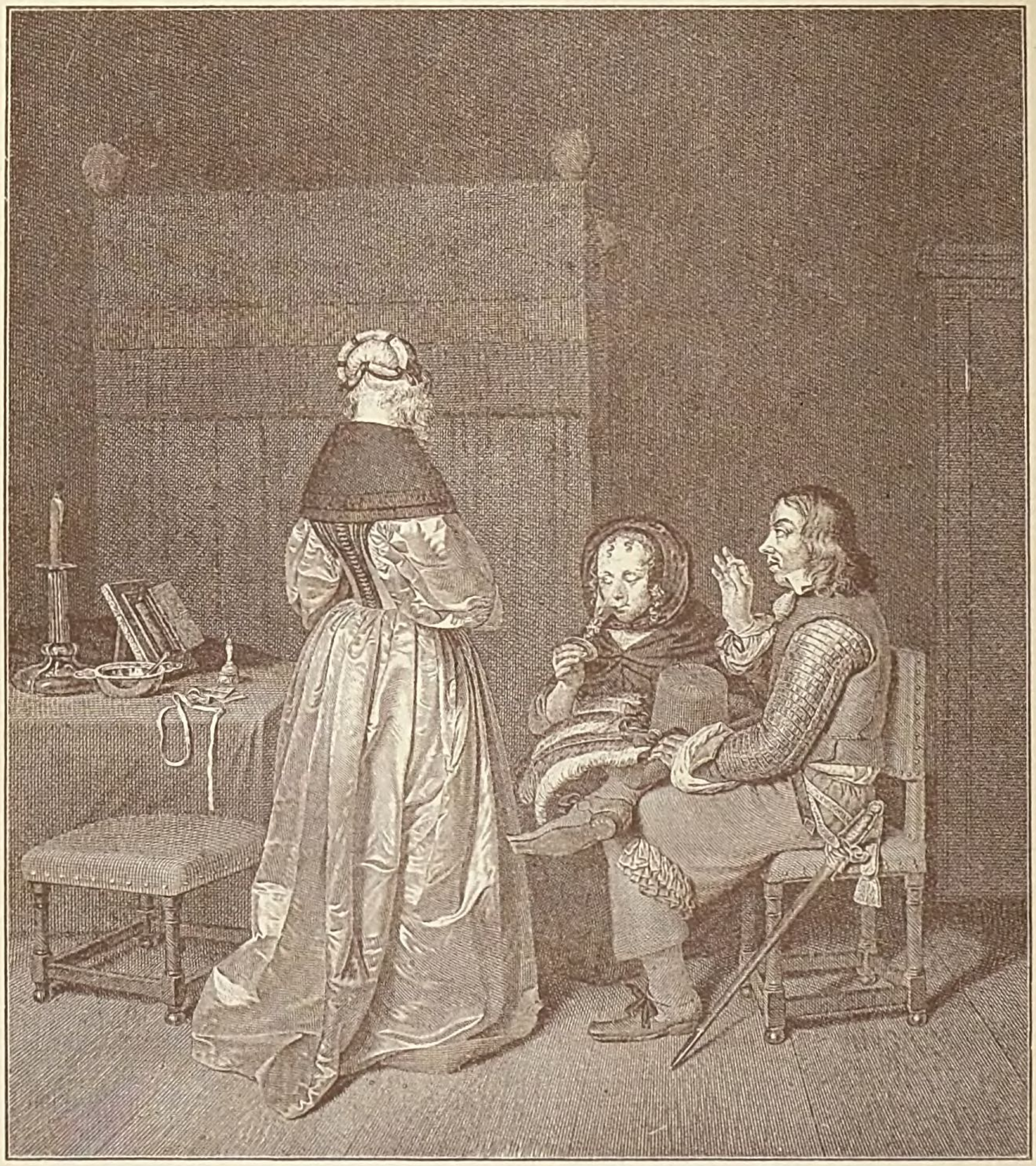

Fig. 137. Terburg. Väterliche Ermahnung.

um dem Bilde seinen richtigen Platz anzuweisen, muss man Rembrandt gesehen haben und man wird den Unterschied zwischen talentvollem Fleiss und wahrem Genie entdecken. Die holländische Geduld und Sauberkeit zeigt Dow bis zum äussersten Grade, danach sieht man ihm nicht an, dass er drei Jahre in der Schule Rembrandt's war; aber immerhin zerstört Dow's peinliche Vollendung des Einzelnen doch nicht die Gesammtwirkung seiner Bilder. — Dow's Einzelfiguren im Rahmen eines Fensters sind bekannt: die Dorfkrämerin, die

Köchin, die Frau, welche einen Hahn an einen Nagel aufhängt, der Trompeter und sein Selbstporträt, welche sämmtlich diese Anordnung zeigen. Ausserdem von ihm: der Goldwieger, der Zahnarzt, der Bibelleser u. a.

Gabriel Metsu (geboren 1630 zu Leyden, lebte noch nach 1658) behandelt zum Theil dieselben Stoffe, wie die vorgenannten, aber auch Szenen aus dem niederen Volksleben. Der «Militär eine junge Dame empfangend», die «Musikstunde», gehören in die erstere Richtung; aber sein Alchymist, seine holländische Frau, seine holländische Köchin gehören zu dem Genre in dem das Beiwerk die Hauptsache ist und dessen Hauptverdienst in der gelungenen Kleinmalerei besteht. Hier beweist die Kunst, dass sie im Stande ist das Unbedeutende interessant zu machen. Sein Meisterwerk ist der «Gemüsemarkt in Amsterdam» im Louvre. Ein weiter Platz von weiten Bäumen beschattet, begrenzt von Ziegelhäusern und dem Kanal, ist die Szene, auf der sich ein mannigfaltiges Marktleben entwickelt.

Franz van Mieris, der Vater (1635—1681), ein Schüler des Gerhard Dow, gehört noch zu den holländischen Malern, welche das intime Leben der Familie mit seinem Komfort, seinem Luxus und seiner peinlichen Sauberkeit zum Vorwurf nehmen. Besonders hervorragend sind seine Stoffmalereien: die «Frau bei der Toilette», «der Thee», eine «flamändische Familie» bringen diese Elemente zur Geltung. — Willem van Mieris, der Sohn, ahmt seinem Vater nach. Man sieht mit Vergnügen seine «Seifenblasen», seinen «Wildhändler» und seine «Köchin» im Rahmen eines Fensters.

Endlich beginnt in diesem Genre die Originalität zu schwinden, die Stoffe waren erschöpft und die Manier bereits durch die Vorgänger gewissermassen bestimmt. Caspar Netscher, geboren zu Heidelberg 1639, gestorben 1684, gehört noch den besseren dieser Zeit an; besonders naiv sind seine Kinderbilder. — Dann folgt eine Reihe mehr oder minder guter Nachahmer: Peter van Slingelandt, ein Schüler Dow's, Dominicus van Toll, Jan und Nicolas Vercolje und Gottfried Schalken, ein Schüler Gerhard Dow's, meisterhaft in Lichteffekten. Von Schalken, im Berliner Museum, eine Landschaft mit einem angelnden Knaben von besonderer Anmuth. Adrian van der Werff, Eglon van der Neer, sind den letztgenannten Genremalern verwandt, auch Nicolaus Maas, ein Nachfolger Rembrandt's.

Peter de Hooch (1659—1722) zeichnet sich noch einmal vortheilhaft aus durch schlichte Auffassung und kräftige Ausführung. Er scheint auf den weissen Mauern seiner Interieurs die seltne Sonne fixirt zu haben, welche in Holland leuchtet. Er hat den Sonnenstrahl, der in ein Fenster fällt, bis zur grössten Illusion dargestellt. Seine Motive sind sehr einfach, ein Korridor durch eine Seitenkreuzung erleuchtet, ein Zimmer in das ein Lichtstrahl

dringt, Dienerinnen mit den häuslichen Dingen beschäftigt, oder kartenspielende Damen mit Kavalieren, die ein Glas durchscheinenden Liqueurs an die Lippen

Fig. 138. D. Teniers. Sackpfeifer.

setzen, das genügt ihm, um ein Meisterwerk hervorzubringen. Zwei Bilder der letzteren Art von ihm im Louvre.

Unter den holländischen Malern beschäftigen sich auch jetzt nicht alle mit Kavalieren in Stulpenstiefeln und Damen in Seidenkleidern; viele bleiben vom Salon fern und begnügen sich mit der Taverne an der Ecke der Strasse, oder der Schenke am Wege, ohne deshalb als Künstler geringeren Werth zu haben, denn für die Kunst gilt der Lumpen soviel als der Sammet, die verräucherte Hütte soviel als der Palast und der Trinker mit heiserer Kehle soviel wie der Petitmaître, der sich aufbläht wie ein Pfau. Louis XIV. hatte von diesen Bildern gesagt: «Tirez de devant moi ces magots», aber das hat ihren Werth nicht vermindert; andere haben den geheimen Reiz dieser Schenken ausgefunden, in denen Bauern rauchend bei einem Glase Bier sitzen. David Teniers der Jüngere (1610 — 1690), ein Brabanter und Schüler des Rubens, später Direktor der Gemäldegallerie in Antwerpen, beherrscht die vorhin geschilderte kleine Welt mit Meisterschaft. Niemand hat besser die flandrische Landschaft wiedergegeben, mit dem grauen feuchten Himmel, dem frischen Grün, den Ziegelhäusern mit Treppengiebeln und Storchnest, den braunen Kanälen und den gastfreundlichen Schenken, bevölkert mit dicken kurzen Bauerngestalten und kleinen rundlichen Frauen. Seine kirchlichen Bilder sind ohne Bedeutung. Teniers ist eigentlich nur bei seinen Rauchern und Trinkern zu Hause, die er humoristisch und sogar im Sinne der Karrikatur darstellt (Fig. 138). In seinem Bilde «Werke der Barmherzigkeit» bringt er zwar alle Thaten auf eine Leinwand, welche christliches Mitgefühl eingeben kann. In der Geschichte des «verlorenen Sohns», im Louvre wie das vorige, giebt er ein richtiges Genrebild und zwar ohne Rücksicht auf das Kostüm. Der verlorene Sohn und die Kourtisanen sind Geschöpfe des 17. Jahrhunderts und am Himmel zeichnet sich ein Kirchthurm mit dem Wetterhahn ab. — Teniers malt auch teuflische Fratzenbilder, seine «Versuchung des heiligen Antonius» im Museum zu Berlin ist eins der tollsten derart, dann sind die Affenbilder von ihm, in der Münchener Pinakothek, meisterhaft gemalt. Sein Humor äussert sich auch in der Nachahmung des Stils anderer Meister, in Bildern, welche Gemäldegallerien darstellen.

Adrian van Ostade (1610? — 1685), ein Deutscher aus Lübeck stammend, verfolgt dieselbe Richtung wie Teniers. Er ist kein Maler der Schönheit, er giebt nur Bauern und selbst Gesindel auf den Bänken der Schenke, aber seine Figuren sind richtig in der Bewegung, fein im Ton und durchdrungen von ländlichem und volksthümlichem Leben. Ostade hat diese Trivialitäten zur Poesie erhoben, indem er ihren inneren Sinn zum Ausdruck bringt. Er umgiebt seine Scenen mit reicher Farbe, ländlichem Wohlbefinden und innerlicher Heiterkeit. «Eine Familie», im Louvre, zeigt den Maler seine Frau an der Hand haltend inmitten der Kinder, «der Schulmeister», ebenda,

ist mit Feinheit und Naivität aufgefasst, umgeben von den komischen Vorkommnissen einer Dorfschule, ein «Geschäftsmann im Kabinet», ebenfalls im Louvre, schildert einen genau aufmerkenden Mann und die Merkwürdigkeiten der Details seiner Umgebung. — Sein jüngerer Bruder, Isaak van Ostade, ebenfalls talentvoll, verschwindet im Ruhme seines Bruders. Eigenthümlich sind die Winterlandschaften Isaak's mit Schlittschuhläufern und Schlittenverkehr und seine Scenen vor Wirthshäusern mit gut gemalten Pferden.

Als Schüler und Nachfolger dieser Meister sind noch zu nennen: Gerritz van Harp, Gillis van Tilburgh, Hendrick Martensz, genannt Jorg, ein Nachfolger Teniers', Egbert van der Poel um 1647, Willem Kalf, stirbt 1694, Corn. Dusart, R. Brackenburg, ein Nachfolger des Ostade; sodann D. Ryckaert, A. Diepram, J. Droogslot, J. Molenaer u. a. — Cornelius Bega, ein Schüler des Ostade, einer der talentvollsten dieser Reihe, ist feiner in der Behandlung; noch zu nennen ist Quirin van Brecklencamp.

Jan Steen (1636—1689), einer der letzten Maler dieser Richtung, ist zugleich einer der vorzüglichsten. In seinen Bildern äussert sich eine ironische Auffassung des Lebens, er steht mit freiem Bewusstsein über dem niedrigen Elemente. Jan Steen malt mehr Handlung als die vorigen. Die «Darstellung des menschlichen Lebens» von ihm, im Museum im Haag, ist ein sehr figurenreiches Bild einer essenden und trinkenden Gesellschaft in einem geräumigen Saale. Uebrigens geben alle seine Bilder die Stimmung nach dem Weingenusse wieder. Ein Familienbild in London, ein Bild seiner eigenen Familie und zahlreiches anderes von ihm.

In der niederländischen Landschaftsmalerei giebt es zwei verschiedene Richtungen, die italienisirende, in der Nachahmung des Claude Lorrain und die echt holländische aus dem Naturalismus herauswachsende, welche letztere sich zu einer besonders hohen Vollendung entwickeln sollte. Johann Both von Utrecht (1610—1651), der sich in Rom nach den frühen Werken Claude's bildete, ist ein Hauptvertreter der ersten Richtung. Er giebt eine grossartige, italienische Landschaft mit verschwimmenden Formen und glänzendem Licht. Sein Bruder Andreas malte in der Regel die Staffagen.

Adam Pynacker (1621—1673) steht Both sehr nahe. Er malt ebenfalls grossartige, meist südliche Landschaften. In der Schleissheimer Gallerie von ihm, eine solche Landschaft mit Abendbeleuchtung, als Staffage ein Bauer zu Pferde und eine weisse Kuh im Wasser. Eine Anzahl seiner Bilder sind mehr dekorativ. — Zeitgenossen, die in ähnlicher Weise arbeiten, sind: Peter Molyn, genannt Tempesta, mit seinen poetischen Sturmbildern und im Tone etwas kalten, italienischen Landschaften, Jacob von Artois, Bartholomäus Breenberg, Johann van Assen, Caspar und Peter de Witte, Joh. Franz

Ermels, ein Deutscher, Johann Lingelbach, ebenfalls ein Deutscher und Friedrich Mouscheron.

Hermann Swanevelt (1620—1680, oder 1690) gehört zu den Nachahmern des Claude Lorrain. Er hat den Sinn für grossartige Komposition, wird aber öfter starr und schwer im Detail. Bilder von ihm, in der Gallerie Esterhazy in Wien und in der kaiserlich königlichen Gallerie ebenda. Im Berliner Museum, eine schöne kleine Abendlandschaft. Swanevelt hat ausserdem eine grosse Folge geistreich radirter landschaftlicher Blätter geliefert.

Noch mehrere holländische Landschafter arbeiten im Stile des Lorrain, stellen aber nordische Natur dar, wie Hermann Sachtleben (1609—1685) in seinen Rheinlandschaften von sauberer Behandlung, milder schlichter Stimmung und guter Luftperspektive. Von ihm sind viele Bilder in der Dresdener Gallerie. — Der etwas spätere Johann Griffier malt in derselben Art, rheinische oder süddeutsche Gegenden. Im Berliner Museum von ihm, ein paar Bilder von zarter Anmuth. — Johann Hackert, ein Holländer nach der Mitte des 17. Jahrhunderts, malt in demselben Sinn, besonders süddeutsche und schweizerische Gegenden. Im Berliner Museum, ein treffliches Bild von ihm.

Die idealisirenden Hirtenbilder knüpfen nicht minder an die Weise Lorrain's an, nur wird bei denselben die Staffage zur Hauptsache. Von Johann Baptist Weenix (1621—1660) im Berliner Museum, «Erminia bei den Hirten». Die Erminia geziert, aber die Hirtenfamilie und die ruhende Heerde natürlich aufgefasst. Die Landschaft in Abendbeleuchtung hat römischen Charakter. — Nicolaus Berghem (1624—1683), ein Schüler des Weenix, ist bedeutender als dieser und ein Hauptvertreter dieser Richtung. Er malt meist Formen der südlichen Natur in vortrefflicher Durchführung, als Staffage Hirtinnen mit Heerden, neben Ruinen rastend, flache Gewässer durchschreitend oder tanzend. Im Berliner Museum und im Louvre, eine reiche Auswahl seiner Bilder.

Philipp Wouvermanns (1620—1668) gehört in der Hauptsache derselben Richtung an, aber er behandelt ein anderes Stoffgebiet. Er ist ein liebenswürdiger Künstler in seinem engen Kreise, das, was man heute einen Sportmaler nennen würde. Sein Auszug zur Jagd, der Auszug zur Falkenjagd, die Hirschjagd, die Reitbahn, der Pferdestall, der Halt der Jäger und der Kavaliere vor einer Schenke, die Reiterangriffe, die Militärbiwaks u. a., bezeichnen den von ihm gewählten Inhalt. Immer hat das Pferd einen wichtigen Platz in seinen Kompositionen. Wouwermanns malt ausgezeichnet das elegante Leben in den Schlössern. Von einem reich dekorirten Balkon steigt die Schlossherrin in seidenem oder sammtnem Reitkleide herab, unten warten der Zelter, von ihrem Pagen gehalten, und junge Kavaliere der Begleitung auf ihren Pferden. Alle Scenen Wouwermanns, auch Schlachten, räuberische

Ueberfälle, Fuhrmannsgeschichten fehlen nicht, sind idealisirt wie die Landschaft, aber frei und leicht, ohne in Manier zu verfallen. In der Dresdener und in englischen Gallerien findet sich das Bedeutendste von ihm. — Peter Wouwermanns, sein Bruder, erreicht die geistreiche Vollendung des Philipp nicht.

Von den eigentlichen Hirtenmalern ist Adam van de Velde (1639—1692) der bedeutendste. Er malt die Idylle, aber weniger auffallend idealisirt. Stille von Gehölz umgrenzte Räume, meist in abendlichem Frieden, aber auch Jagden, Strandbilder und Winterlandschaften sind seine Vorwürfe. — Albrecht Cuyp, geboren 1606, malt einfache naturwahre Landschaften. — Johann Miel ist ein tüchtiger Nachahmer des Piter van Laar und des Caravaggio. — Joh. Asselyn, genannt Krabbetie, malt italienische, poetisch gedachte Landschaften. W. Romeyn ist ein Schüler Berghem's. Carl Dujardin, ein Nachahmer desselben Meisters. Zu dieser Reihe gehören noch C. Clomp, Begyn, Dirk van Bergen u. a.

In den Heerdenbildern wird die Thierstaffage zur Hauptsache, aber Landschaftsformen und Beleuchtung bleiben immer noch südlich. Johann Heinrich Roos (1631—1685) malt in dieser Art; ebenso sein Sohn Philipp Roos, genannt Rosa di Tivoli. — Joh. van der Meer, der Jüngere, geht dann zur heimathlichen Landschaft über.

Die holländischen Naturalisten der Landschaft nahmen sich die heimische Natur und deren Eigenthümlichkeiten zum Vorbilde und verzichteten ganz auf das übliche Idealisiren der Formen. Fremder Glanz und Effekt fällt in ihren Bildern fort, ohne dass eine charakteristische Poesie vermisst wird; sie geben Stimmungslandschaften von einfachem männlichen Ernst. Rembrandt war auf diese Auffassung der Landschaft von bedeutendem Einfluss. Sein Spiel mit Licht und träumerischem Helldunkel hatte schon der gemeinen Natur einen eigenen poetischen Reiz verliehen. Aeltere Meister dieser Richtung sind, J. G. Knyp und Theodor Camphuysen. Der bedeutendste derselben ist Jan Josezoon van Goyen (1596—1656). Er stellt öde Sandflächen, dürftige Hügel und grauen Nebelhimmel in monotoner Farbe dar, aber doch von einer meist melancholischen Stimmung durchdrungen. — Adrian van der Kabel, der Schüler des Vorigen, malt Bilder von derselben trüben Stimmung, aber energischer als sein Meister. Jan Wynants (1600—1677) ist der Maler der heiteren kühlen Morgenfrische nordischer Gegenden. Gerhard van Battem, der Schüler Rembrandt's, malt in der Weise seines Meisters, auch J. Lievens nimmt dieselbe Richtung. Artus van der Neer (1619—1683) malt heimathliche Dämmerungslandschaften, einen Teich im Walde von hohen dunkelnden Bäumen umgeben, einen einsamen vom Monde beleuchteten Kanal, ein stilles Städtchen im Monden-

schein, zuweilen eine Feuersbrunst, oder eine Winterlandschaft. Anton Waterloo (1618—1660) malt besonders die Stille und Heimlichkeit des nordischen Waldlebens, ohne Düsterheit, mehr vertraulich in Bezug auf den geselligen Verkehr.

Der Hauptmeister der gesammten holländischen Landschaftsmalerei ist Jacob Ruysdael (1635—1681). Seine nordische Stimmungslandschaft steht gleichwerthig der heroischen der Italiener und Franzosen gegenüber. — Die Italiener waren zu sehr mit dem Menschen beschäftigt, als dass sie grosses Aufheben von dem hätten machen sollen, was man heute in der Malerei «die Natur» nennt. Michelangelo hatte vielleicht nicht einen Blick dafür übrig. Bei den anderen Meistern diente sie als Hintergrund der Figuren und wurde mitunter vortrefflich behandelt, wie bei Tizian. Erst im bleichen Norden entfaltete sich die Schwärmerei für die Stimmungen der Natur für sich. — Ruysdael schuf seine melancholischen Landschaften ohne historischen oder mythologischen Apparat; er brauchte in seinem Walde keine Nymphen. Grosse Bäume im Herbstwinde zitternd mit einem grauen von Regenwolken überhangenen Himmel, einige Grasbüschel auf der Kuppe einzelner sandiger Hügel, Wildbäche gegen Steine oder umgestürzte Baumstämme schäumend, endlich der kahle Strand des Nordmeers, über den die graugelben Wellen rollen, höchstens noch ein fernes Segel vom Windstoss gebeugt, genügen ihm, um seine Poesie zum vollen Ausdrucke zu bringen. Von ihm: In der Berliner Gallerie ein altes Bauernhaus mit hohen Eichen und einem vorn über Gestrüpp sprudelnden Bächlein. Schwere Wolkenschatten gehen über das Bild, ein Sonnenblick fällt auf einen alten Weidenstamm im Vordergrunde. — In der Dresdener Gallerie, «das Kloster» und «der Kirchhof» (Fig. 139). Auf letzterem, im Hintergrunde, von einem Regenschauer umhüllt, die Ruine einer mächtigen Kirche, sonst alles verwildert; ein schäumender Bach sucht sich einen Weg ins Wüste, bis durch die Gräber. — Mitunter giebt Ruysdael eine Natur von grossartigen Formen, felsige Höhen von Waldungen umgeben, Gewässer, welche brausend zwischen den Klippen herabstürzen, zuweilen eine einsame Wohnung, als Kontrast gegen die Schauer der Umgebung. – Seine vorzüglichen Marinen sind meist Sturmbilder, davon einzelne im Berliner Museum, im Louvre und zu Bowood in England. — Ein bedeutendes Architekturbild von ihm, «das Innere der neuen Kirche zu Amsterdam», in Lutonhouse in England, ist ein Meisterwerk der Perspektive.

Sein älterer Bruder Salomon Ruysdael malt in ähnlicher Weise, aber ohne die Grossartigkeit und Tiefe des Jacob.

Minder-Hout Hobbema, ein Schüler Jacob Ruysdael's und ebenfalls ein grosser Landschafter, verschwand nach seinem Tode ganz aus dem Ge-

dächtniss der Menschen. Erst im Jahre 1739 tauchten seine Bilder wieder auf den Auktionen auf, aber ohne auch dann noch grosse Beachtung zu finden; jetzt bezahlt man sie mit kolossalen Summen. Hobbema hat nicht die innerliche Poesie eines Ruysdael, aber doch ein tiefes Gefühl für die Macht des Waldes. In der Charakteristik der Bäume leistet er das höchste. Seine alten

Fig. 139. Ruysdael. Der Kirchhof.

Eichen mit verwitterten Stämmen, knorrigen Zweigen und dichten Laubpartien sind voll Saft und seine Waldflächen, belebt von ländlicher Staffage, haben eine ganz holländische Frische und schöne Heiterkeit.

Ein anderer Schüler Ruysdael's, J. R. de Vries, geht mehr ins Anmuthige. Eine ähnliche Richtung verfolgen: Joh. Looten, A. van Borsum, Jan Decker, Jan van Hagen. — Philipp de Koning folgt dem Rembrandt, verbindet aber damit den Ruysdael'schen Stil.

Aldert van Everdingen (1621 — 1675) malt die nordische Natur in grossartig romantischem Charakter. Er soll seine Studien in Norwegen gemacht haben. Seine Poesie ist wieder eine mehr plastische, weniger die geheimnissvolle aus dem Gefühl der Seele dringende.

Von der Meisterschaft Jacob Ruysdael's in der Marinemalerei war schon die Rede; aber bereits früher, vor der Mitte des 17. Jahrhunderts, hatten Adam Willarts, Joh. Parcellis, Johann van de Capelle diesen Zweig kultivirt. Besonders der letztere malt vortrefflich die Meeresstille mit ruhig daliegenden Schiffen. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommen mehr Marinemaler vor: Joh. Peters, Bonaventura Peters berühmt in Seestürmen, Andreas Smit, Simon de Vlieger, H. van Antem.

Willem van de Velde, der Jüngere, (1633 — 1707), ein Schüler de Vlieger's, wurde dann besonders berühmt. Seine Bilder, ruhige See und Sturm mit vollendeter Darstellung der segelnden und kämpfenden Schiffe, sind meist im englischen Besitz, in der Peel'schen und der Bridgewater'schen Gallerie.

Ludolf Backhuisen von Emden (1631 — 1709) ist noch berühmter. Seine hochpoetische Auffassung der Seestürme ist sein bestes. Zwei Bilder von ihm, im Berliner Museum mit scheiternden oder sturmgepeitschten Schiffen. Seine kleinen Kabinetsbilder mit leicht bewegter See sind äusserst zart und heiter. — In der Spätzeit des 17. Jahrhunderts noch P. van Beck, M. Maddersteg, W. Vitringa, mehr in schlichter Naturnachahmung.

Die eigentliche Thiermalerei findet in Jan van der Does mit seinen vortrefflichen Schafheerden einen Vertreter. — Der berühmteste in diesem Zweige, Paul Potter (1625—1654), giebt auch seiner Landschaft einen schlicht nordischen Charakter. Das Vieh ist von ihm mit der vollendetsten Naturnachahmung dargestellt. Im Haag, sein lebensgrosser junger Stier, in der Eremitage zu St. Petersburg, die berühmte Viehheerde mit der berüchtigten pissenden Kuh, mit ziemlich viel landschaftlicher Umgebung.

Johann Fyt (1625 — 1700), ein ausgezeichneter Thiermaler, sogar dem Snyders in der Wärme und Kraft der Farbe überlegen. Von ihm, im Berliner Museum ein Reh von einer Meute verfolgt. Häufiger sind von ihm Gruppen todten Wildes dargestellt. Karl Ruthards malt Hirsche und Bärenhetzen von feiner Ausführung. Aehnliche Bilder von Lilienberg. Melchior Hondekoeter (1636 — 1695) ist durch seine Hühnerhöfe berühmt. Adrian van Utrecht hat ebenfalls Thierbilder gemalt.

In der Blumenmalerei hatte sich schon Jan Breughel versucht, aber Daniel Seghers sein Schüler (1590—1660) ist harmonischer. Meist bilden seine Blumen die Umfassungen um grau in grau nachgemalte Reliefdarstellungen des Artus Quellinus, wie an seinem Bilde im Berliner Museum. — Jan van Kessel,

geboren 1626, ist ein verspäteter Nachfolger Breughel's. — Joh. David de Heem (1600—1674) malt Blumen und Früchte in sauberster Vollendung. Von ihm sind in der Dresdener Gallerie zahlreiche Bilder. Im Berliner Museum, ein reiches Gewinde von Blumen und Früchten, welches einen verzierten Steinrahm umgiebt. In der kaiserlich königlichen Gallerie zu Wien, ein Abendmahlskelch mit reichen Fruchtgewinden und Blumen umgeben. — Sein Sohn Cornelius de Heem malt in ähnlicher Art. — O. M. van Schriek (1613—1673) schildert das Leben der Pflanze auf dem Felde. Im Berliner Museum von ihm, ein derartiges Bild. Auf und unter den Pflanzen treiben Käfer, Eidechsen, Vögelchen und Schlangen ihr Wesen.

In der Architekturmalerei ist H. van Steenwyk der Jüngere vorzüglich. Er malt besonders gern düstere, schwer gewölbte Gefängnisse mit mannichfaltiger Beleuchtung in grossartiger Weise. — Später sind es die Innenräume von Renaissancekirchen, von Palästen und Wohnhäusern, welche bei Bliek, J. B. van Bassen, D. van Deelen, E. de Witte und Joh. Ghering zur Darstellung kommen. — Joh. van der Heyden (1637 — 1712) giebt zierliche Darstellungen öffentlicher Plätze im holländischen Charakter. Gerard Berkheyden (1643—1693) ist ein guter Nachahmer desselben. Auch Jacob van der Ulft, geboren 1627, gehört derselben Richtung an.

d) Dekoration, Kleinkunst und Kunstgewerbe.

Die Dekorationskunst der niederländischen Barockzeit folgt den, hauptsächlich wieder durch Rubens vermittelten, von Italien kommenden Impulsen; aber bald macht sich eine eigenthümlich niederländische Auffassung des Ornaments geltend. Die Formen werden breit und massig, übermässig weich in der Modellirung der Cartousche, schliesslich in dieser Art bis zum spezifisch niederländischen Genre «Auriculaire» ausartend und im ganzen derb naturalistisch und üppig in den häufig verwendeten Blumen und Fruchtgehängen. Die niederländische Dekorationsweise übt einen wichtigen Einfluss auf die benachbarten Länder und wird durch die Arbeiten der Kunststecher sogar nach ihrem Ausgangspunkte, Italien, zurückgebracht.

Von Peter Paul Rubens, dem berühmten Maler und Architekten (1575—1640), giebt es einen prachtvollen Band mit 43 Tafeln, sämmtlich von ihm selbst entworfen: Pompa Triumphalis Ferdinandi Austriaci Hispaniorum infantis, etc., in urbem Antverpiam-Arcus, Pegmata, Iconesque a P. Paulo Rubenico equite inventas et delineatas. excud. Theod. Thulden. Antwerp. 1641. Die Tafeln stellen reiche Triumphbogen und andere grosse Dekorationsmotive dar (Fig. 140). Ein vortrefflicher Triumphwagen beschliesst die Blattfolge,

welche vorzüglich geeignet ist, eine Uebersicht der dekorativen Erfindungskraft des grossen Meisters zu geben. Eine Originalskizze zu der Triumphbogenkomposition des Rubens für den Prinz-Cardinal Ferdinand, nach dem Siege von Callao (1638) entworfen, befindet sich im Museum zu Antwerpen. Die Architektur ist hier, wie immer bei Rubens, im borrominesken Stile gehalten. Eine grosse rundbogige Mittelöffnung mit zwei kleineren Nebenpforten ist reich mit allen möglichen allegorischen Figuren geschmückt (Qu. van Ysendyck). — Die Hofdekoration im malerischen Barock in dem Hôtel, welches Rubens

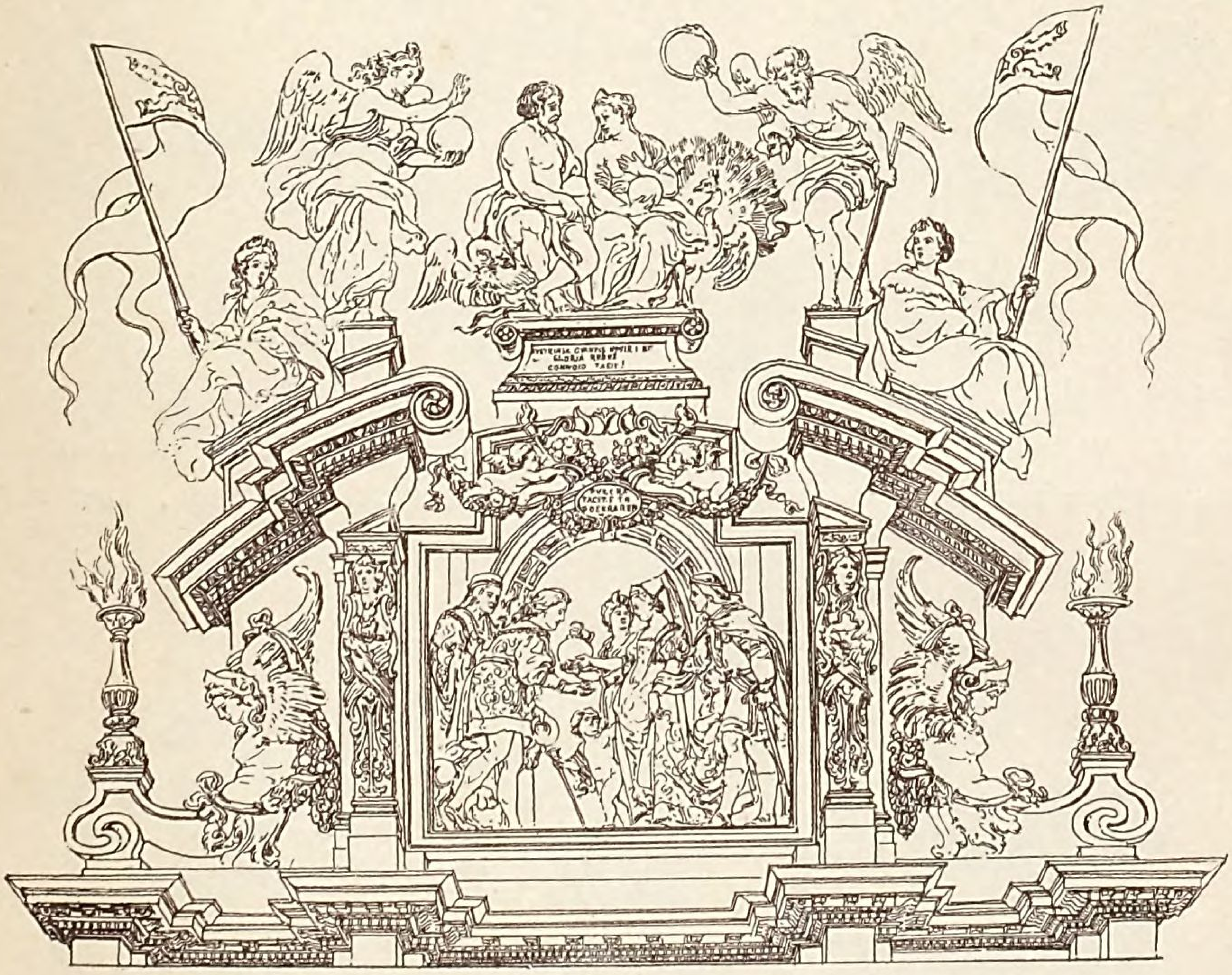

Fig. 140. Rubens. Triumphbogen (n. van Ysendyck).

nach seinen Plänen zu Antwerpen in der Strasse à la Bascule, später Rue Rubens genannt, bauen liess, ist durch einen Stich erhalten (Qu. van Ysendyck).

Jaques Franquart von Brüssel, Maler, Architekt, Mathematiker und Dichter, kann als ein Schüler des Rubens betrachtet werden. Seine Cartouschen bilden bereits den Uebergang zum verschwommenen Genre «Auriculaire» (Fig. 141). Von ihm sind 30 Porträts, gestochen von C. Galle, und 60 Platten, ebenfalls von C. Galle gestochen, darstellend la Pompe funèbre du prince Albert, Brüssel 1629.

Blondus, genannt Michel le Blon, Goldschmied und Kunststecher, geboren zu Frankfurt a. M. 1590, gestorben in Amsterdam 1656, hat fast

immer in Amsterdam gearbeitet und zählt deshalb zu den holländischen Meistern. Seine Arabesken sind im echten Barockstil, etwas schwer in der Komposition, aber vortrefflich in den Figuren und voll leidenschaftlicher Bewegung, wie es dem Charakter seiner Zeit entspricht. — Ein Meister mit

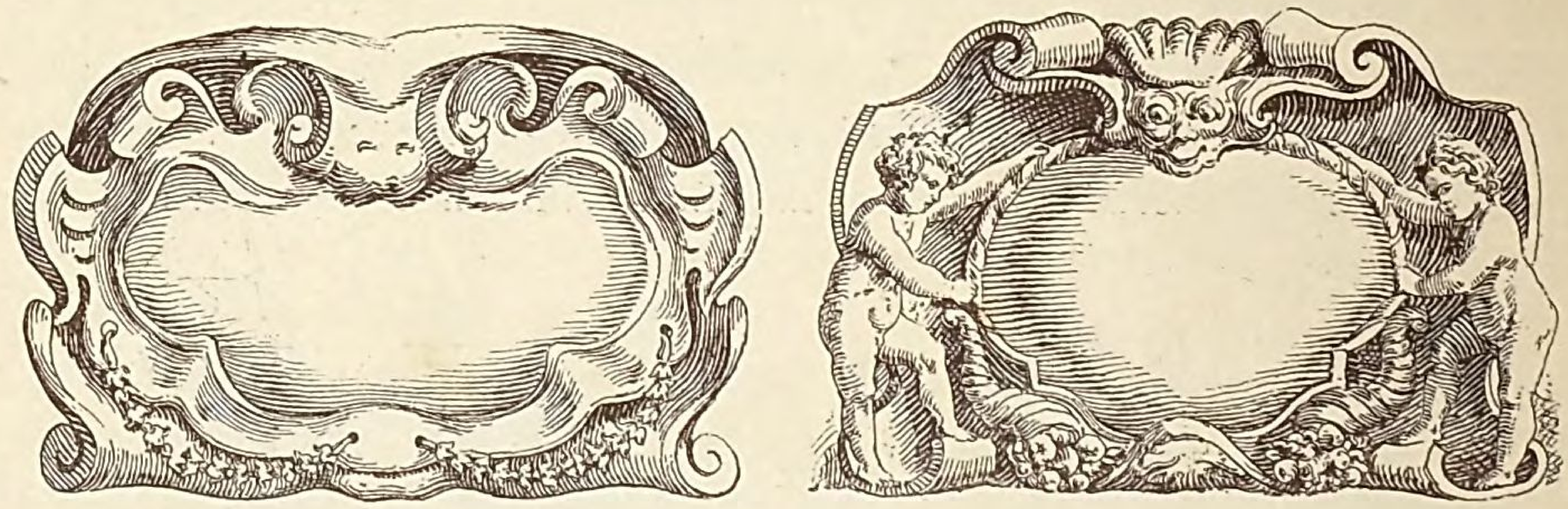

Fig. 141. Franquart. Cartouschen (n. van Ysendyck).

dem Monogramm P. R. K. von 1617 hat Goldschmiedearbeiten in einem leichten gefälligen Barockstile gestochen. — Hendrik Janssen, Kunststecher, arbeitet zu Amsterdam in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Die von ihm angewendeten reichen Verschlingungen in weichen geschwungenen, aber sehr

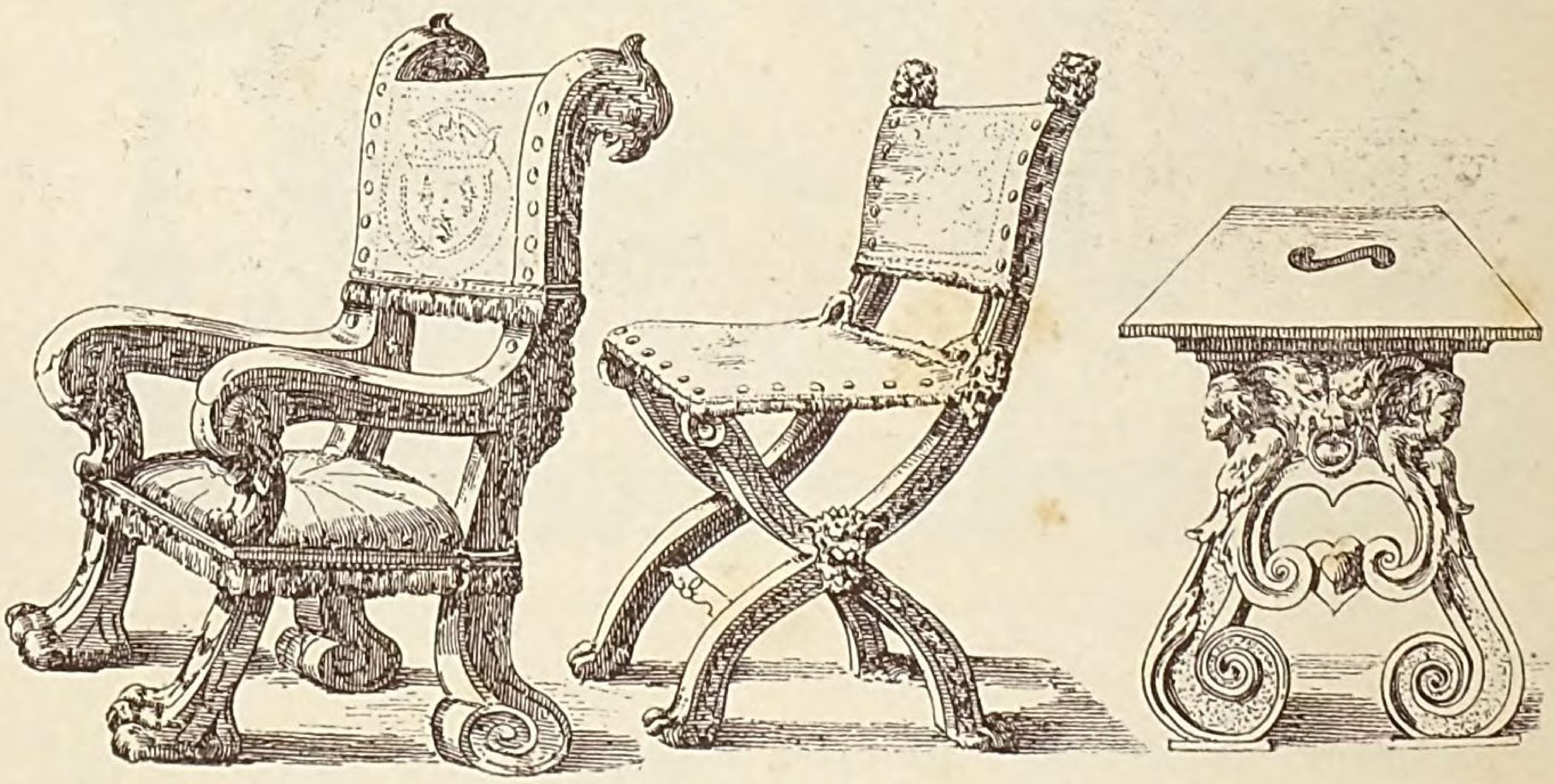

Fig. 142. Crispin van de Passe d. Jüngere. Möbelentwürfe (n. van Ysendyck).

leichten und graziösen Formen, bilden ein nur ihm zugehöriges originelles Ornament-Genre. — Crispin van de Passe, Sohn, Kunststecher, geboren 1585, ist bedeutend für den Möbelstil der rubensschen Zeit (Fig. 142). Seine «Boutique Menuiserie. Antwerpen 1642», enthält besonders die Zeichnungen von Stühlen (Qu. van Ysendyck).

Die drei Sadeler (Jan, Raphael und Aegidius), Ornamentzeichner und Stecher, der erste in Brüssel 1550 geboren, stirbt 1610 in Venedig, der zweite

1553 geboren, stirbt 1628 in München, der dritte, der Neffe von Jan, geboren 1570 zu Antwerpen, stirbt 1629 zu Prag. Ihre Ornamentik bildet erst den Uebergang zum Barock. — Jacob Honervogt, Stecher und Herausgeber, hat ein eigenes Ornament-Genre, «Cosses de pois» (Erbsenschote) genannt, dem man auch bei gleichzeitigen französischen Stechern begegnet. Wenzeslas

Fig. 143. Mosyn. Kanne (n. Maîtres ornemanistes).

Hollar, der eigentlich der deutschen Schule angehört, sticht die Dekoration des Platzes vor dem Stadthause zu Antwerpen, bei Gelegenheit der Friedenspublikation von 1648. Die von Hollar entworfenen Schiffsdekorationen sind von C. Valk in Holland gestochen. — Jean Meyssens (1612—1670), Maler und Ornamentiker zu Brüssel, arbeitet ebenfalls im Uebergange zum Stil Auriculaire. Sein Figürliches ist vortrefflich gezeichnet. — Von Artus Quellinus, dem berühmten Bildhauer: Aerdighe Festonnen geinventeert door Artus-Quellinus konstryck Belt-Houwer der Stadt Amsterdam. Mit 12 Kupfern. Es sind Fruchtschnüre in einem naturalistischen Barockstile dargestellt. — Endlich die Stiche von M. Mosyn, geboren um 1630 zu Amsterdam, Vasen,

Kannen und Leuchter darstellend, im schwerfälligsten Genre Auriculaire (Fig. 143). Die Verschwommenheit der Contouren und das unbestimmt Fratzenhafte ist bis zum Aeussersten getrieben.

Die Leistungen des Kunsthandwerks weisen denselben breiten üppigen Dekorationsstil auf, wie die Stiche der Kleinmeister. Eine Kanzel in der St. Martinikirche zu Bolsward von 1670 giebt ein Beispiel barocker Holzarbeit. Die Kanzel ruht auf spiralförmig gedrehten Säulen und wird von ebensolchen mit Weinlaub umkränzten Säulen eingefasst. — Ein Brauer-Wahrzeichen, im Besitze des Herrn Vermeersch in Brüssel, in ganz vorzüglicher barock stilisirter Schmiedearbeit. In derselben Sammlung, ein Thürklopfer aus geschmiedetem Eisen (Qu. van Ysendyck). — Flandrische Krüge aus dieser Zeit, jetzt im Kensington-Museum zu London, theilt ebenfalls van Ysendyck mit.

Für die Ausführung der damals beliebten Kunstschnitzereien in Elfenbein und anderer Kuriositäten fanden sich auch in den Niederlanden geeignete Künstler. Von Dirk van Riswyk zu Rotterdam, um 1664, eine Marqueterie oder Perlmutter-Mosaik mit Elfenbein im grünen Gewölbe zu Dresden. Ebenda, eine kleine Bronze: Bacchus auf einem Ziegenbocke reitend, umgeben von vier Trauben tragenden Kindern, nach einem Modelle des Franz Duquesnoy, genannt il Fiamingo.

e) Kunstlitteratur.

Die neu erscheinenden Werke über die römische Antike sind von keiner besonderen Bedeutung: Cluvier, Italia antiqua. Leyden 1624. Fol., J. Lipsius, De Amphitheatris. Antwerpen 1621. Fol., Kircher, Vitus Latium. Amsterdam 1671. Mit Kupfer. — Bemerkenswerth ist, dass das Griechische anfängt Beachtung zu finden: J. Meursius. Athenae atticae sive de praecipuis Athenarum antiquitatibus, libri tres. Leyden 1624.

Die Architekturlehrbücher des Jan Vredemann de Vriese erscheinen zu Anfang des Jahrhunderts in neuen Auflagen, dazu kommen einige neue im Sinne des Barockstils: Premier Livre d'architecture de Jaques Francart etc., gravé par Michael Lasne. Bruxelles 1617. — Hondius. H., Les cinq rangs de l'Architecture. Amsterdam 1620. M. Kupf. Gr. Qu. Folio. — Symon Bosboom, Cort onderwys van de fyf Colomen. Amsterdam 1670. Mit Kupf.

Einige Publikationen betreffen neu ausgeführte Bauten, wie Keyser (Hendrick de), Architectura moderna, oste Bouwinge van onsen tyt etc. Amsterdam 1631. — Villa angiana. Vulgo het perc van Anguim. Romanus de Hooghe del. et sc. Amsterdam. Die Villa gehörte dem Herzog von Aremberg und giebt ein interessantes Beispiel des damals in den fürstlichen Gartenanlagen entfalteten Luxus. — Quellinus (Artus) Afbeeldung van't stadt huys van

Amsterdam, in dartigh coopere plaaten geordineert door Jacob van Campen en geteekent door Jacob Vennekool. Amsterdam 1661.

Der überwiegende Rest der Publikationen besteht in den Ornamentwerken der Kunststecher. Modelio (Melchior), Septem psalmi Dávidici etc. Hiero. Wierx sculp. fig. 1608. In der Mitte reicher Cartouschen sind in Form von Verschlingungen die Psalmen Davids in fast mikroskopischer Kleinheit geschrieben. — Rubens (Peter Paul), Pompa Triumphalis Ferdinandi Austriaci Hispaniorum infantis etc. Antwerp. — Muntink (Adrian), Ordonancien. J. Micker sculp. Ao. 1610. Friese mit Rankenwerk, untermischt mit phantastischen Thieren. — Micker (Laurent-Jans), Sommige, verscheiden Spritsen etc. Louwe 1613. Friesornamente, vortrefflich gestochen. — P. R. K. (Le Maître au monogramm), Spits-boek dienstlich den golt en silversmeden om te snyden en drijven door. Visscher exc. 1617. — Blondus (Michael), Somige Eenvoldige Vruchten en Spitsen voor dacomen kvounst liefhebbende Jevcht. 1611. — Passe (Crispin de) der Jüngere, Boutique menuiserie etc. Amsterdam 1651. — Janssen (Heinrich), Verscheyden Randen en Spitsen etc., en gedruckt by C. J. Visscher. Ao. 1631. — Custode (Raphael), Newe gradisco buech, in Kupfer gestochen. Luca Kiliano 1632. — Vianen (Adam van), Modèles artificiéls de divers Vaisseaux d'argent et autres oeuvres capricieuses. 8 Abtheilungen mit zusammen 128 Tafeln, Goldschmiedearbeiten im Genre Auriculaire. — Campen (Jacob van), Verscheyde de nieuwe Festonnen etc. Carel Allardt ex. Amsterdam. — Lutma (Jan), Veelderhande niewe compartimente etc. Amsterdam 1653. — Eeckhout (Gerbrandt van den), Verscheyde Aerdige Compartementen en Tafels, Nieuwelyckx etc. geerst door Pieter Hendricksz Schut 1655. Im Genre Auriculaire.

5. Die klassische Reaktion im Sinne des Palladio und das Eindringen des nordischen Barockstils in England, von 1619—1670 (bis auf Christoph Wren).

Die Kunstentwickelung dieser Periode in England nimmt einen ganz eigenen Verlauf und unterscheidet sich von der gleichzeitig in anderen Ländern vorkommenden. Statt der naturgemäss zu erwartenden Fortbildung der elisabetheischen Renaissance zum Barockstil, kommt ein willkürlich erscheinendes Zurückgehen auf die Klassik des Palladio zum Ausdruck. Der Stil Palladio's gehört zwar im Ganzen ebenfalls in den Rahmen der Spätrenaissance; bezeichnet aber den Beginn derselben, indem damals noch die vitruvianische Richtung zu überwinden war. Zur nordischen Renaissance, welche immer von den Traditionen der Gothik abhängig bleibt, bildet der palladianische

Stil gradezu einen Gegensatz. Uebrigens darf man aus dem Auftreten dieser verfrühten englischen Klassik nur auf ein momentanes Zurückdrängen der Gothik schliessen; denn diese tritt bald darauf desto entschiedener in ihre alten Rechte ein. Wenn man nun fragt, durch welchen starken Einfluss dies augenblickliche Aufgeben der mittelalterlichen Tradition bewirkt werden konnte, so muss man die Möglichkeit verschiedener Ursachen zugeben. Vielleicht war es allein die individuelle Begabung des Inigo Jones, dieses ganz italienisch gebildeten Architekten, welche eine so abnorme Richtung der Stilentwickelung hervorrief, oder war es der puritanische Geist der kommenden Revolution, der hiermit seinen Schatten vorauswarf? Allerdings äusserte sich das antimonarchische Princip in der politischen Parteibildung bereits seit 1621 und als im Jahre 1649 König Karl I. das Schaffot besteigen musste, so geschah dies im merkwürdigen Zusammentreffen vor seinem Palaste Whitehall, eben dem Hauptbau des Inigo Jones, von dessen kolossal geplanter Bauanlage einzig der grossartige zu fürstlichen Vergnügungen bestimmte Bankett- und Festsaal vollendet war.

Die klassische Richtung des Inigo Jones starb mit ihm und mit der Revolution. Nach seinem Tode und nach der Restauration des Königthums folgte England endlich ebenfalls der allgemeinen europäischen Stilbewegung und nahm den Barockstil bei sich auf; aber derselbe blieb hier eine ausländische, spärlich wachsende Pflanze. Vom Festlande herübergebracht, gewinnt das Barock in England keinerlei charakteristische nationale Entwickelung und macht auch nach verhältnissmässig geringen Leistungen bald wieder einer mehr eigenthümlich englischen, gothischen Renaissance Platz.

Von der englischen Skulptur und Malerei dieser Zeit ist nichts Besonderes zu sagen. In beiden Kunstzweigen folgt der Stil, wie überall, den grossen italienischen Mustern, hier noch mit der Verschärfung, dass auch die Ausübenden immer noch hauptsächlich Ausländer sind, wenigstens tritt kein englischer Künstler von einiger Bedeutung hervor. Rubens und Van Dyck vertreten unter Karl I. die Malerei und jede national-englische Nachfolge, die sich an das Wirken dieser Meister hätte knüpfen können, wird durch die Ungunst der Zeit, durch die alles Interesse absorbirenden politischen Kämpfe der Revolution verhindert. Unter der Restauration ist es wieder ein Ausländer, Peter Lely aus Westphalen, der als der berühmteste und gesuchteste Maler gilt. Auch die anderwärts blühenden Ornament-Meister sind in England nur sehr schwach vertreten.

a) Architektur.

Auf das goldene Zeitalter Englands unter Elisabeth folgt das bleierne unter Jacob I., und der nach Elisabeth genannte Kunststil der englischen Spät-

renaissance geht ganz zu Ende. Durch den Architekten Inigo Jones findet dann eine vollständige Revolution auf dem Gebiete der Baukunst statt, und der Beginn dieser Stilveränderung knüpft sich an den seit 1619 begonnenen Bau von Whitehall.

Inigo Jones, 1572 in London geboren, dort gestorben 1652, liefert einen Beweis für die Macht des Individuellen in der Kunst. Er steht mit seiner Stilrichtung in seinem Lande allein, ohne Vorläufer und zunächst auch ohne bedeutende Nachfolger; allerdings wird er, wie schon weiter oben bemerkt, von der puritanischen Zeitströmung unterstützt. Aber es muss in der klassischen Reaktion des Inigo Jones doch Etwas liegen, das dem englischen Nationalsinne gemäss ist, denn seine spätere Nachfolge wird von entscheidender Wichtigkeit für die Entwickelung der Architektur seines Landes. — Inigo Jones war zuerst Landschaftsmaler und wurde als solcher dem Grafen von Arundel, oder nach Andern dem Grafen von Pembrock bekannt. Einer dieser vornehmen Gönner schickte ihn nach Italien und von dort berief ihn König Christian IV. von Dänemark als Hofarchitekten in sein Land. Die Schwester Christian's wurde an Jacob I. von England verheirathet und diese Prinzessin brachte Jones mit nach England zurück. Er wird hier zum Architekten des Prinzen Heinrich ernannt und soll nach dessen Tode um 1612 eine zweite Reise nach Italien gemacht haben; aber dies letztere Faktum ist unsicher. Jedenfalls hatte Jones in Italien hauptsächlich Venedig und Palladio studirt, obgleich man sich von seiner klassischen Bildung keine zu grosse Vorstellung machen darf; denn als er 1620 mit der Untersuchung der englischen Stone-Henge beauftragt wurde, erklärte er diese für Reste römischer Tempel.

Als Jones von König Karl I. zur Ausführung des königlichen Schlosses Whitehall berufen wurde, musste er bereits ein Architekt von Bedeutung sein, obgleich man von seinen früheren Bauten nichts weiss. Indess soll der Plan für Whitehall schon unter der Regierung Jacob's entstanden sein. Der ursprüngliche Plan des Schlosses, der nur zum kleinen Theil zur Ausführung gekommen ist, zeigt ein kolossales Gebäude, eine Art architektonischen Traums; denn schon die Längenausdehnung ist etwa dieselbe, wie die des späteren Versailles. Das Schloss sollte einen grossen oblongen Hof und sechs kleinere Höfe umschliessen, der Mittelbau und die Eckpavillons sollten drei, die Zwischenbauten zwei Geschosse hoch werden (Qu. M. Kent, Werke des Inigo Jones). Der in London wirklich zur Ausführung gekommene Theil, das Banqueting-House, ist aussen zweigeschossig mit Säulen, Pilastern und durchgekröpften Gebälken versehen, die Fenster sind unten abwechselnd mit graden und gebogenen Giebeln, oben gradlinig bekrönt. Die Façade schliesst

mit einer Balustrade ab (Fig. 144). Das Innere bildet einen durch beide Geschosse geführten Saal. Der Massstab ist grossartig und die Magerkeit, die sich jetzt bemerkbar macht, wäre verschwunden, wenn das Banqueting-House, wie es beabsichtigt war, zwischen reicheren Bautheilen seinen Platz gefunden hätte (Qu. Fergusson, History etc.). Das Gebäude wurde in den Jahren

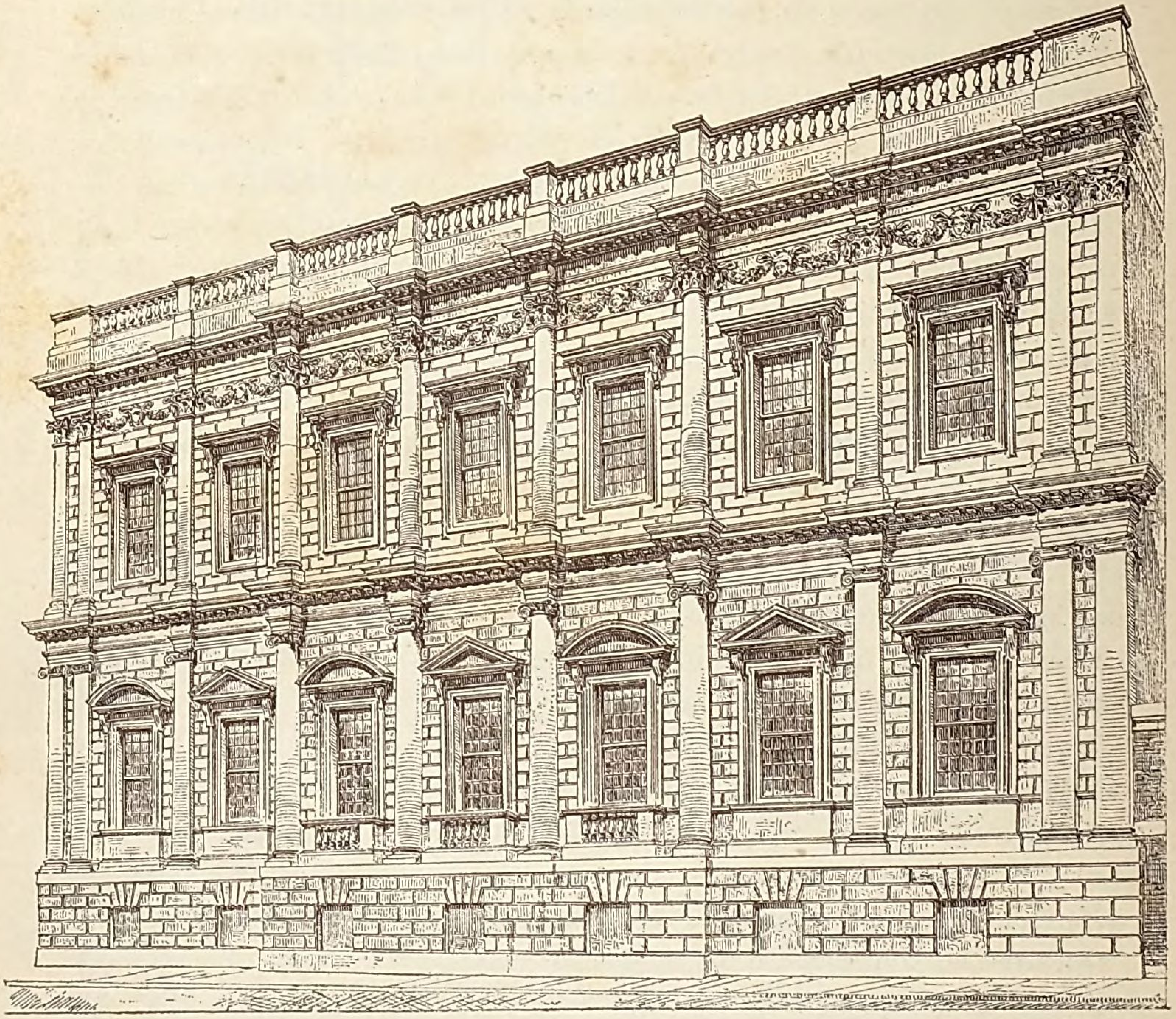

Fig. 144. Banqueting-House Whitehall.

1619—1621 beendet und die Decke des Saales einige Jahre später durch Rubens gemalt. Man dachte an den Weiterbau des Schlosses und 1639 musste dem Könige ein reduzirter Plan vorgelegt werden, der vermuthlich nicht von Jones herrührte, aber es kam nicht dazu. Uebrigens lässt der Bau von Whitehall jede Spur von Genialität vermissen; derselbe zeigt eine ziemlich trockene venetianische Spätrenaissance, ohne die Züge freier Erfindung, wie sie etwa der gleichzeitigen und früheren französischen Renaissance eigen ist.

Die Kirche St. Paul, Convent-Garden in London, von Inigo Jones um 1631 begonnen, ist die erste bedeutende protestantische Kirche in England. Die Façade bildet eine Art Templum in antis, obgleich Jones vermuthlich die altgriechischen Monumente nicht kannte. Das Ganze ist sehr nüchtern, scheunenartig und keineswegs der Idee einer christlichen Kirche entsprechend. Der Umbau der alten St. Pauls-Kathedrale zu London durch Jones, um 1632, war ein ganz misslungenes Werk; das gothische Innere stimmte durchaus nicht mit dem ihm aufgedrungenen italienischen Aeusseren.

Die Villa zu Chiswick, für den Herzog von Devonshire, mit einer mittleren Kuppel, einem niedrigen quadratischen Unterbau und dem korinthischen sechssäuligen giebelbekrönten Portikus an der Hauptfront, auf einem rustizirten Unterbau, ist möglichst getreu der Rotonda des Palladio nachgeahmt, sieht aber recht fremdartig aus für ein englisches Wohnhaus (Qu. Fergusson). — Bei Wilton-House vermied Jones die Ordnungen ganz. Das Gebäude wirkt mit seinen Eckpavillons weit glücklicher als das vorige, wenn auch immer noch klassizirend genug durch das flache Dach. Das geringe Relief der Gliederungen giebt dem Ganzen den Charakter der Nüchternheit (Qu. Fergusson).

Die Façade von Greenwich-Hospital, sechs Meilen von London an der Themse belegen, ursprünglich für einen Palast bestimmt und später zum Spital für Marine-Invaliden eingerichtet, wird dem Jones zugeschrieben, ist aber jedenfalls von seinem Schüler Webb. Die Detaillirung ist ungeschickt, grosse Dreiviertelsäulen gehen durch zwei Stockwerke und sind mit einer schlecht proportionirten Attika bekrönt. Die Façade von St. Peter in Rom scheint hier das Modell abgegeben zu haben. — Schloss Amresbury in Wiltshire, vermuthlich ebenfalls von Webb, ist wieder mehr im Stil des Palladio gehalten. Der Mittelbau hat einen korinthischen Portikus mit Giebel auf einem Quaderunterbau. Die Flügel sind einfach in rustizirtem Quaderbau, ohne Verzierungen, mit scheitrechtem Bogen in Quadern über den Oeffnungen. Der Bau ist bemerkenswerth, weil das Aeussere und auch die Disposition des Innern für die Form der späteren englischen Landsitze typisch geworden ist. Das Untergeschoss in Rustika enthält Wirthschafts- und Speiseräume, im ersten Stock liegen Salons und Schlafzimmer und darüber folgt noch ein Halbgeschoss.

Die zweite Hälfte der Lebenszeit des Inigo Jones fällt unter die Diktatur Cromwell's, es ist aber nichts von Architekturwerken bekannt, die Jones in diesen Jahren geschaffen haben könnte.

Der nordische Barockstil, wie derselbe sich auf dem Festlande ausgebildet hatte, trat in Schottland früher auf als in England. Heriots-Hospital

in Edinburgh, 1628 begonnen und erst 1660 vollendet, zeigt in der Detaillirung den Barockstil im Uebergang von der Spätrenaissance, während die Gestaltung der Hauptbaumassen noch gothisch bleibt. Das Portal hat frei vorgesetzte, gekuppelte Säulen, der Portalbogen ist als Kreissegment gothisch profilirt und mit verzierten Quadern überwölbt. Ueber dem weit vorspringenden Gesimse

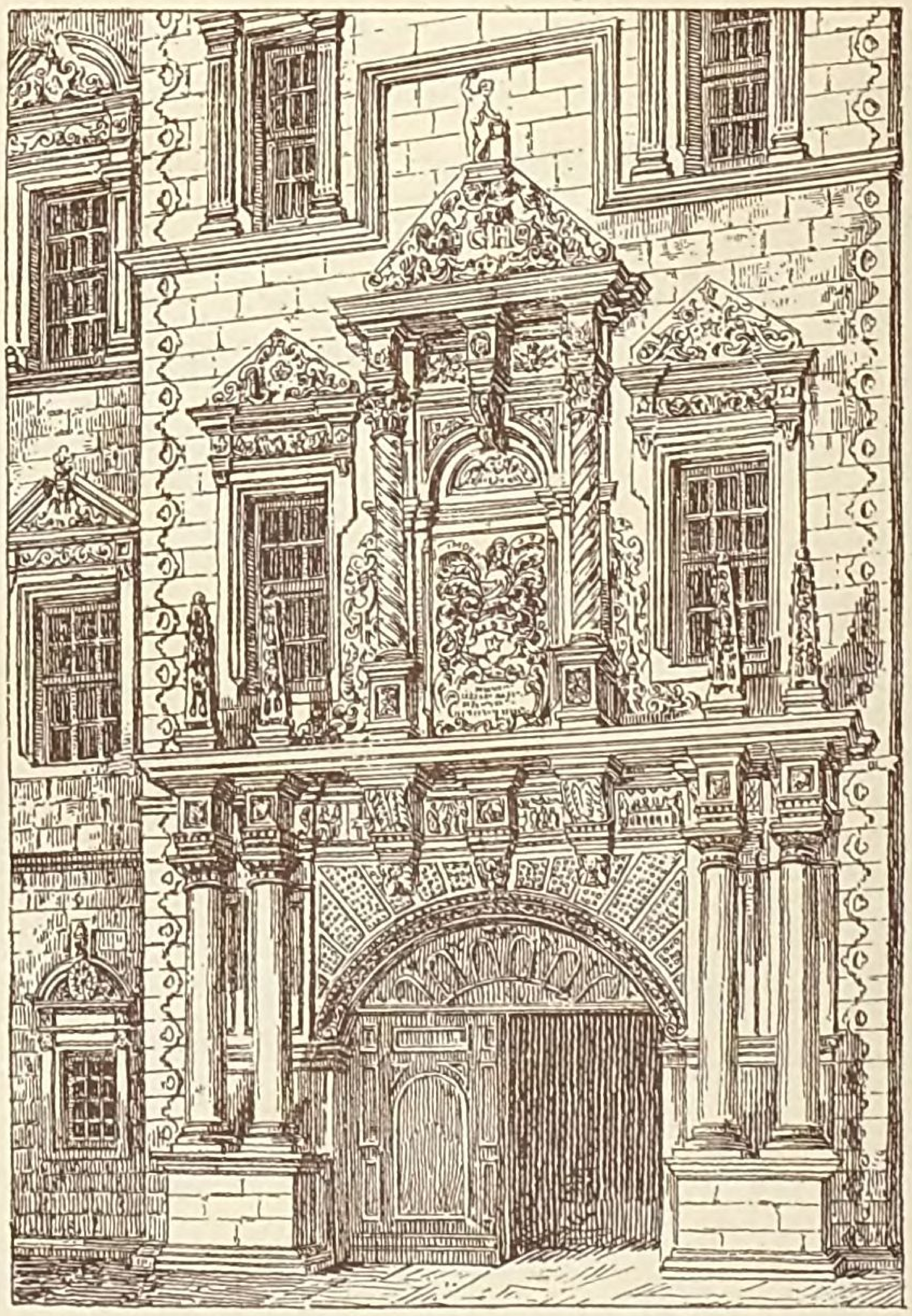

Fig. 145. Heriots-Hospital in Edinburgh (n. Fergusson).

des Portals, welches ausser auf die Einfassungssäulen noch auf zwei Konsolen und dem Schlusssteine des Bogens ruht, stehen auf den Ecken Obelisken und mehr nach der Mitte gewundene Säulen, welche letztere eine Bogennische mit grossem Wappen einfassen. Ueber den Fenstern befinden sich flache Verzierungen in Form eines stumpfen Dreiecks mit kartouschenartigem Ornament (Fig. 145). Die Fenster an den Flügelbauten sind mit geraden und runden durchschnittenen Giebeln bekrönt. Die Beschlägeornamentik der Eckquader und die Diamantirungen erinnern noch an die Weise der Spätrenaissance (Qu. James Fergusson).

In England tritt der Barockstil an den Bauten von Cambridge auf. Die Westfront der Kapelle von St. Peters College ist deshalb bemerkens-

werth; am meisten aber das Viereck von Clare College zu Cambridge, als englische Wohnhausarchitektur dieser Zeit. Das College ist nach einem Brande um 1638 wieder aufgebaut; die Fronten sehr einfach, aber mit der für englische Wohnhausbauten charakteristischen Brechung der Grundrisslinien zu Vor- und Rücksprüngen. Das Portal ist barock, mit schwer bossirten Säulen, darüber folgt ein durch zwei Geschosse gehender Runderker. Ueber der Dachbalustrade ist der Erker mit einem volutirten gedrückten Rundgiebel geschlossen. Die Gartenfront von St. Johns College, 1631—1635 erbaut, wird fälschlich dem Inigo Jones zugeschrieben, sie ist noch fast gothisch.

b) Skulptur und Malerei.

Die englische Skulptur dieser Zeit ist ohne grosse Bedeutung. Als Bildhauer werden genannt: Silvanus Crai, um 1658, W. Vaughan, um 1670 und Grinling Gibbons (1648—1721).

In der Malerei fehlt es ebenfalls noch immer an einer selbstständigen Entwickelung. Für den sehr kunstliebenden König Karl I. malten Rubens und van Dyck, daneben der in Miniatur-Porträts ausgezeichnete Balthasar Gerbier, ebenfalls ein Brabanter. Die Revolution verhinderte den Aufschwung der Kunst und der puritanische Geist machte eine kirchliche Malerei unmöglich. — Der einzige englische Maler von Ruf unter der Regierung Karl's I. ist William Dobson (1610—1647), ein Schüler van Dyck's. Seine Porträts sind tüchtig in Zeichnung und Farbe. Als sein Zeitgenosse wird noch Georg Jamessone genannt.

Als Nachfolger van Dyck's sind die Maler Richard Gibson, Michael Wrigt und Samuel Cooper zu betrachten. Der letztere ist besonders wegen seiner guten Miniatur-Porträts geschätzt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist aber wieder ein Ausländer der berühmteste Maler, Peter Lely, eigentlich van der Faes (1618—1680), aus Soest in Westphalen stammend, mit einem besonderen Talent zur Darstellung weiblicher Schönheit.

c) Kunstlitteratur.

Es wird in dieser Zeit in England wenig die Kunst betreffendes publizirt. J. Greaves, Pyramidographia. London 1646. Fol. — Dudgedale, Witham, The history of St. Pauls cathedral in London, from its fondation until these times etc. London 1658. Fol. M. Kupfern. Auch die Werke der Kunststecher sind selten: Pearces (Edward), um 1640, Frieskompositionen mit Rankenwerk und Amoretten; dann ein Meister mit dem Monogramm F. B. A. J., in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, architektonische Ornamente mit Car-

touschen und Rankenwerk; derselbe, Archivoltenverzierungen mit Cartouschen, Figuren und Ranken im Barockstil; schliesslich R. White, gegen 1671, A New Book of variety of Compartiments etc.

6. Die erste Stufe des Barockstils in Spanien, von 1610—1649.

Nach dem grossen Aufschwunge der spanischen Nation im 16. Jahrhundert tritt mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine Ermattung ein und das Land verliert schnell die früher errungene glänzende Stellung als Weltmacht. Unter Philipp's III. und seines obersten Ministers, des Grafen von Lerma, elender Regierung macht sich dieser verderbliche Umschwung geltend. Einer der schwersten Schläge für Spaniens Wohlstand war die 1609 erfolgende Vertreibung der Moriskos. — Seit 1609 bestand eine Waffenruhe zwischen Spanien und den Niederlanden, und als Spanien unter Philipp IV. um 1621 den Krieg wieder eröffnete, blieb dies ohne sonderlichen Erfolg und der Plan des Ministers, Grafen von Olivarez, die vereinigten Niederlande zu besiegen, scheiterte gänzlich. Ebenso unglücklich für Spanien verliefen drei gegen Frankreich geführte Kriege; ausserdem wurde das Land durch Bürgerkriege zerrüttet; denn Catalonien, Portugal, Andalusien und Neapel empörten sich nacheinander und Portugal erstritt sogar seine Unabhängigkeit. Indess dauerte trotz dieser politischen Misserfolge und der hierdurch hervorgebrachten Abspannung die goldne Periode der Litteratur noch fort. Lope de Vega, der fruchtbare Dramendichter, lebte noch bis 1635; und mit dem vom Jahre 1613 ab berühmt werdenden grossen Calderon de la Barca bereitete die spanische Litteratur erst den kommenden Höhepunkt der Barockkunst vor. Calderon's handelnde allegorische Gestalten, sein von Leidenschaft glühender Stil, sollten später in der bildenden Kunst zum glänzendsten Ausdrucke kommen. — In der Architektur fehlen jetzt vor allem die grossen nationalen Aufgaben der früheren Periode; indess ist der Betrieb in dieser und in den anderen Zweigen der bildenden Kunst immerhin noch lebhaft genug.

Bemerkenswerth ist, dass in Spanien auf die michelangeleske Spätrenaissance sofort die italienisch-klassische Form des Barockstils folgt; obgleich hier eine so bedeutende gothische Kunsttradition vorhanden ist, wie in irgend einem der nordeuropäischen Länder. Spanien besitzt zwar die als Mischstil mit der Gothik auftretende Frührenaissance, mit einem besonderen durch maurische Einflüsse bedingten Charakter, dann die überall vorkommende Nachfolge der Schule des Michelangelo; aber das den übrigen Ländern mit starker gothischer Kunstvergangenheit eigenthümliche Zurückkommen auf die Hauptdispositionen

der Gothik, mit gleichzeitiger Anwendung der barocken Detailformen, also den hieraus sich ergebenden sogenannten «nordischen Barockstil», besitzt Spanien nicht. Seit dem Beginn der Spätrenaissance folgt seine Kunst ununterbrochen den italienischen Bahnen und gestattet der mittelalterlichen Vergangenheit keinen erneuten Einfluss.

a) Architektur.

Der einfache und ernste Stil des Herrera aus der vorigen Periode verändert sich ziemlich schnell in das beginnende Barocko. Das Spiel mit Nebenpilastern und anderen Gliederhäufungen, mit Verkröpfungen, durchschnittenen Giebeln, elliptischen Grundplänen und gehäuftem Schmuck verkündet im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts den vollzogenen Wechsel des Kunstideals. Cartouschen, naturalistisch gebildete Festons und dergleichen kommen jetzt häufiger zur Verwendung; indess bleiben die Hauptformen immer noch verhältnissmässig einfach bis zum Auftreten des malerischen Barockstils um die Mitte des Jahrhunderts.

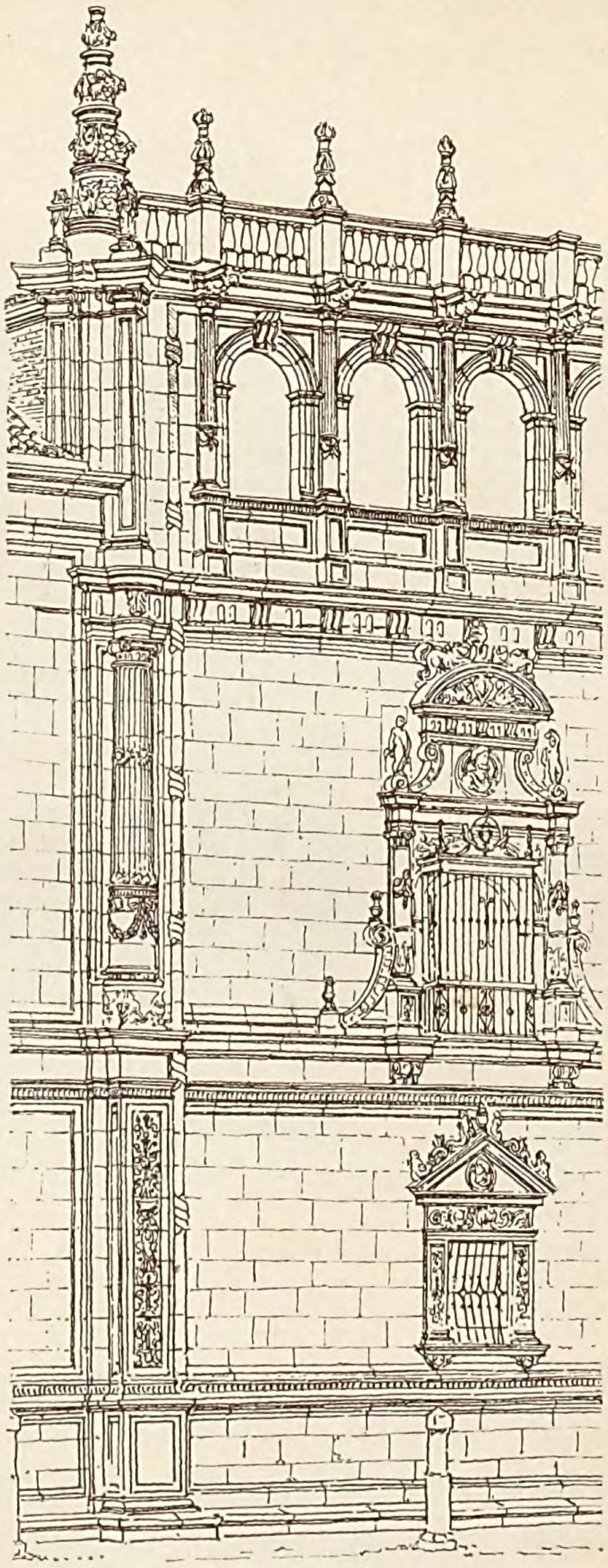

Fig. 146. Alcála de Henares. Universität.

Juan Gomez de Mora, Sohn eines Malers, der unter Philipp II. im Escurial arbeitete, und Neffe des berühmten Architekten Francisco de Mora, war weniger klassisch als sein Oheim, aber reicher im Schmuck und freier in den Profilen und Kontouren. Nach dem Tode seines Onkels, um 1611, von Philipp III. zum Chef der königlichen Bauten ernannt, findet Juan Gomez Gelegenheit zu einer fruchtbaren Thätigkeit. Er stirbt 1647. Von ihm die Kirche de las Recoletas Augustinas de la Encarnacion in Madrid,

1611 begonnen und 1616 vollendet, ein ernstes einfaches Gebäude von kleinen Abmessungen, ohne Luxus; dann die Südfaçade am alten königlichen Schlosse in Madrid und die Klosterkirche von San Gil. Letztere beiden Bauwerke existiren nicht mehr. Auch der Palast de la Panaderia (Bäckergewerk), auf der Plaza mayor zu Madrid, ist 1790 durch Brand untergegangen. Ausserdem von Juan

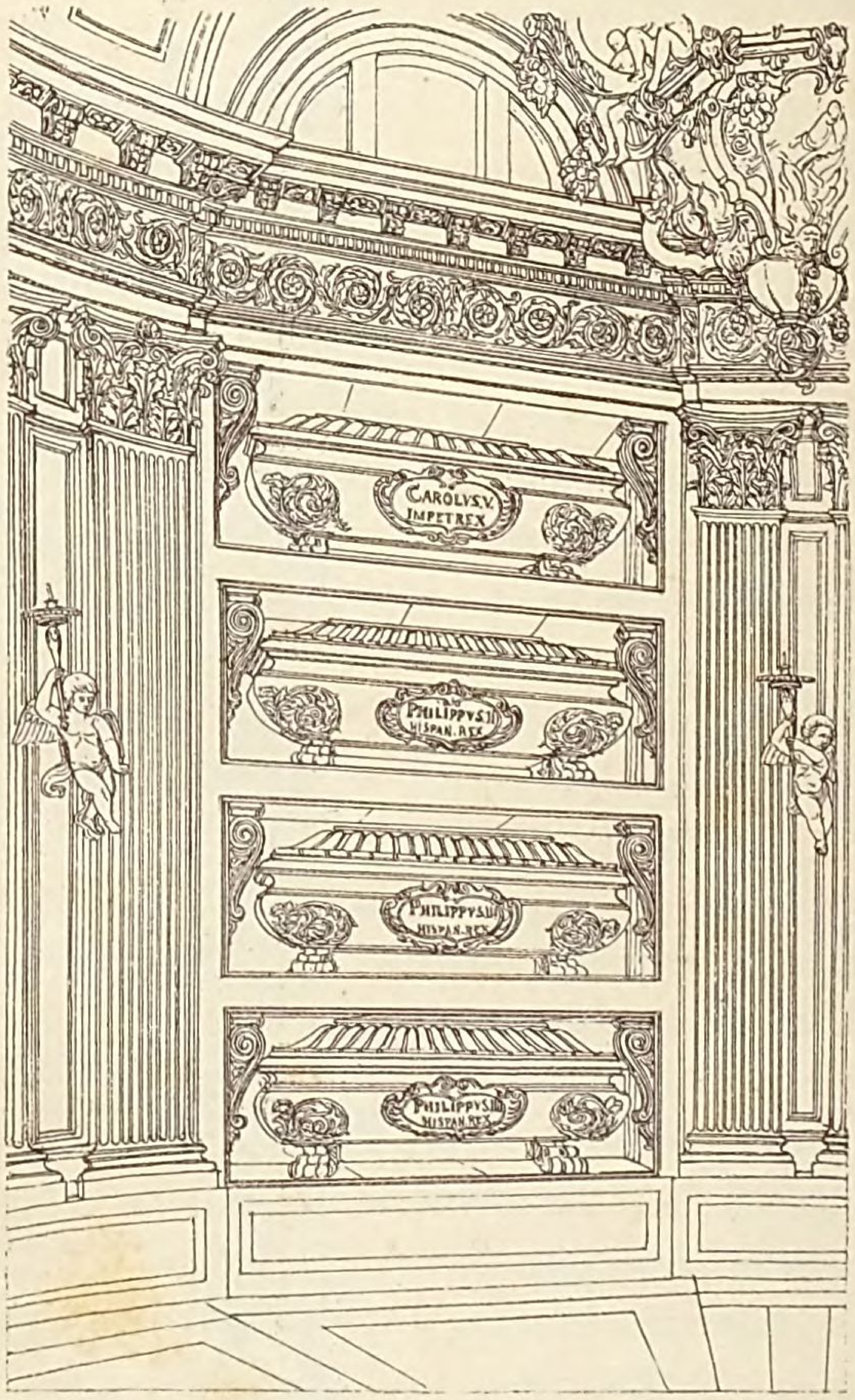

Fig. 147. Escorial. Wand vom Pantheon der Könige.

Gomez herrührend: der Plan der elliptischen Kirche des Klosters de Recoletas Bernardas in Alcála de Henares, das Jesuitenkollegium von Salamanca und das Kollegium von Santiago daselbst. Ein anderer Architekt dieser Zeit, Juan Bautista Monegro, baut mit dem Vorgenannten zusammen den erzbischöflichen Palast zu Alcála de Henares. Von Monegro, unterstützt von Alonso Encinas, ist die Kapelle del Sagrario in der Kathedrale von Toledo errichtet. Das prächtige Portal der Kapelle von 1610 mit dem Wappen des Kardinals Sandoval y Royas in rothem, schwarzem, grauem

und weissem Marmor ausgeführt. Dasselbe bildet eine Rundbogen-Oeffnung, flankirt von korinthischen Säulen und Nebenpilastern, über dem verkröpften Gebälk ein durchschnittener Segmentgiebel in dessen Mitte eine Attika mit Pilastern und geschwungenen Flügelansätzen emporsteigt, bekrönt von einem gradlinigen Giebel. Das Mittelfeld der Attika enthält das erwähnte Wappen des Kardinals. Bautista Monegro war der Oberbaumeister am Alcázar zu Toledo. Sein Stil enthält, wie der des Juan Gomez de Mora, die Keime

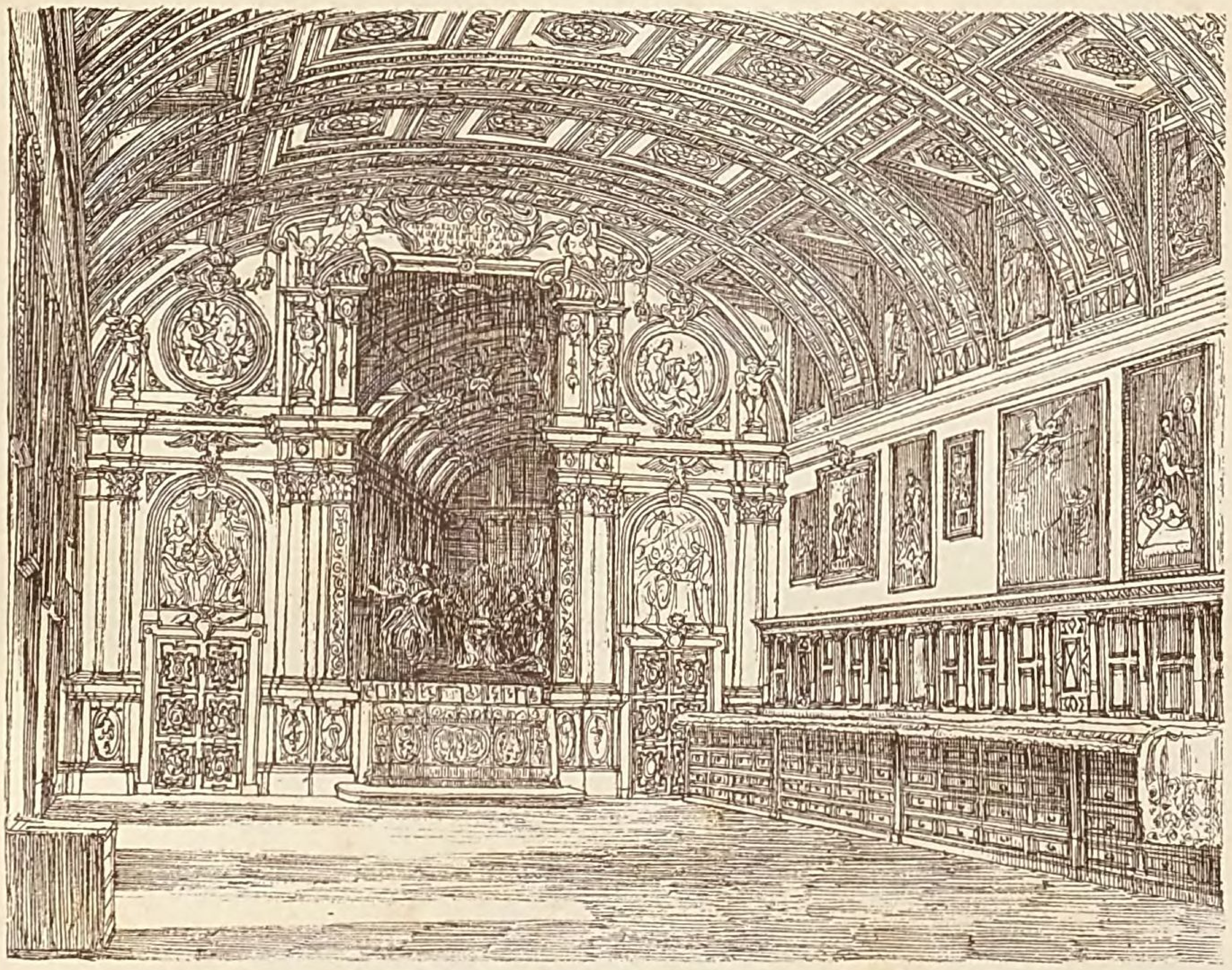

Fig. 148. Escorial. Inneres der Sakristei des Klosters.

des späteren malerischen Barocks. In ähnlichem Sinne sind thätig: Gaspar Ordoñez, Diego und Francisco de Praves, Pedro de Lizurgárate, Juan Velez de la Huerta, Francisco de Potes, Lucas Castellano und Pedro Gallun.

Von unbekannten Meistern aus dieser Zeit sind erbaut: der Hauptkreuzgang im Kloster Buenavista bei Sevilla, noch ähnlich den Bauten Herrera's, das Rathhaus von Toledo, das Seitenportal der Kirche von Gumiel de Izan, der Kreuzgang von Nuestra Señora de Prado zu Valladolid, das Kanzleigebäude zu Valladolid, das Kloster del Carmen calzado in Salamanca, die Klosterkirche San Francisco zu Vitoria, die 1613 begonnene San Nicolas-Stiftskirche zu Alicante und die Universität zu Alcála de Henares (Fig. 146).

Die Begräbnisskapelle der Könige im Escorial, achteckig, mit korinthischen Pilastern im Innern, sehr reich mit Jaspis und vergoldeter Bronze ausgestattet, als Krypta unter der Hauptkapelle, nach dem Entwurfe des Marques Don Juan Bautista Crescencio 1617 begonnen und 1654 vollendet, ist verschwenderisch in der Dekoration und gehäuft in den Gliederungen (Fig. 147). Aehnlich ist die Sakristei im Escorial ausgebildet (Fig. 148). Ebenfalls von Crescencio erbaut, das Hofgefängniss in Madrid. Juan Martinez, ein Zeitgenosse des Gomez de Mora, gehört zu den entschiedenen Vorläufern des borrominesken Stils in Spanien, wenn auch die geschwungenen Linien der Hauptanlage noch nicht vorkommen. Von ihm sind die Kirchen Santa Clara, San Lorenzo und San Pedro in Sevilla erbaut. Francisco Bautista entwirft 1626 die Façade von San Isidro el Real zu Madrid in einem noch willkürlich geschmückteren Stile; während Lorenzo de San Nicolas wieder mehr an der Schule Mora's festhält.

b) Skulptur und Malerei.

Spanien hat an politischer Macht und Wohlstand viel verloren, aber die aus der grossen Periode stammenden Errungenschaften des Nationalcharakters sind geblieben. Besonders beweist die Malerei, dass sich noch der Abglanz eines Daseins voll Ernst und Würde, eines tiefen Gefühls für Ehre und Glauben in der Kunst wiederspiegelt. Die spanische Malerei dieser Zeit ist voll Leben und Schönheit und zeigt eine hohe Ausbildung des Kolorits in der Wiedergabe des Lichts und des Helldunkels. An der Spitze der Schule von Valencia steht in dieser Zeit Francisco Ribalta (1551—1628), der in Italien nach Sebastiano del Piombo studirt hat. Seine Bilder zeigen florentinische Zeichnung verbunden mit venetianischem Kolorit. Juan Ribalta, sein Sohn, malt in der Weise seines Vaters. Jacinto Geronimo de Espinosa ist öfter mit Guido Reni in Parallele zu stellen. Pedro Orrente (1550 — 1644), ebenfalls ein Schüler des Ribalta, folgt später der venetianischen Manier. Auch der spätere José de Ribera, in Italien lo Spagnoletto genannt, soll zu Ribalta's Schülern gehört haben.

Als Meister der Schule von Sevilla steht Francisco Pacheco (1571 bis 1654) etwa parallel dem Ann. Caracci. Von ihm in der Gallerie Esterhazi zu Wien ein Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, in S. Ysabel zu Sevilla, ein jüngstes Gericht und mehreres andere im Louvre. Von einem der vorzüglichsten und selbstständigsten Meister der Schule von Sevilla, Juan de las Roelas (1558—1625), befindet sich das Hauptwerk in der Kathedrale von Sevilla. Es ist eine Darstellung des S. Yago auf weissem Rosse mit fliegen-

FIG. 149. MONTAÑEZ. CRUCIFIX IN DER KATHEDRALE ZU SEVILLA.

dem Ordensmantel, den Sieg über die Mauren erringend, von ergreifendster Wirkung. Von ihm, in San Isidro zu Sevilla das Hochaltarsbild, den Tod des heiligen Isidro darstellend, oben eine Glorie mit Christus, Maria und musizirenden, blumenstreuenden Engeln. Dann im Museum zu Madrid von Roelas, Moses Wasser aus dem Felsen schlagend und im Louvre, eine heilige Familie. Das Hauptwerk Francisco de Herrera's el viego (1576—1656), ein jüngstes Gericht, von gewaltiger Kraft der Komposition und energischer Lichtwirkung in der Kirche S. Bernardo zu Sevilla. Von ihm, in Paris eine Versammlung von Kirchengelehrten und die heilige Katharina, einer eingekerkerten vornehmen Familie erscheinend.

Der Schule von Madrid gehören an: Luis Tristan (1586—1649), ein tüchtiger Kolorist, Bartolomé Carducho, eigentlich Carduccio, ein Nachfolger der florentinischen Schule. Sein Bruder Vincente Carducho hat eine Folge von fünf und fünfzig Bildern aus dem Leben des heiligen Bruno und den Legenden der Karthäuser im Kreuzgang der Karthause el Paular gemalt, dieselben befinden sich jetzt im Museum zu Madrid. Felix Castello ist ein Schüler des Vincente. Patricio Caxes aus Arezzo kam aus Italien nach Madrid. Unter seinen Schülern sind Eugenio Caxes, sein Sohn und Antonio de Leuchares (1586—1658) bemerkenswerth. Von Caxes und Vincente Corducho sind die Freskobilder der Kapelle del Sagrario in der Kathedrale von Toledo.

In der Skulptur scheinen mehrfach italienische Künstler thätig gewesen zu sein: Ein Bildhauer Pietro Tacca aus Carrara, gestorben 1640, wird erwähnt. Von Juan Martinez Montañez (gest. um 1658) das berühmte Cruzifix in der Kathedrale von Sevilla, eine bemalte Holzfigur von edler, ausdrucksvoller Bildung (Fig. 149). Von demselben Meister, eine Mater dolorosa, bemalte Holzbüste von 1620, mit vortrefflich naturalistischer Wiedergabe des Schmerzes, im Berliner Museum.

7. Der nordische Barockstil in den skandinavischen Ländern.

Die Renaissancekunst in den skandinavischen Ländern kann keine grosse selbstständige Bedeutung beanspruchen. Die Gebäude genügen den Bedürfnissen, erreichen aber meist keinen höheren künstlerischen Werth. Die politischen Verhältnisse sind einem Aufschwunge der Kunst nicht günstig. Christian IV. von Dänemark wird mit Schweden in einen kurzen Krieg verwickelt und nimmt dann am dreissigjährigen Kriege Theil. Der Friede zu Lübeck, um 1629,

brachte Dänemark tief herunter. In Schweden wird König Sigismund, zugleich König von Polen, 1604 abgesetzt und sein Oheim und Nachfolger Karl IX. führt im Bündniss mit den Russen gegen Sigismund Krieg. Unter Gustav Adolph beginnt seit 1611 der Krieg mit Dänemark und später folgt das wichtige kriegerische Eingreifen in die deutschen Verhältnisse.

Ebenso dürftig, wie die Entwickelung der bildenden Kunst selbst noch im 17. Jahrhundert bleibt, ebenso dürftig ist die Bethätigung der Litteratur in Dänemark und Norwegen, welche fast dieselbe Sprache haben. Es wirkten die aus Deutschland kommenden Muster der Opitz'schen Schule auf die dänische Kunstpoesie. In Schweden dauern im Wesentlichen die litterarischen Zustände der vorigen Epoche, die Einflüsse der italienischen Marinisten fort.

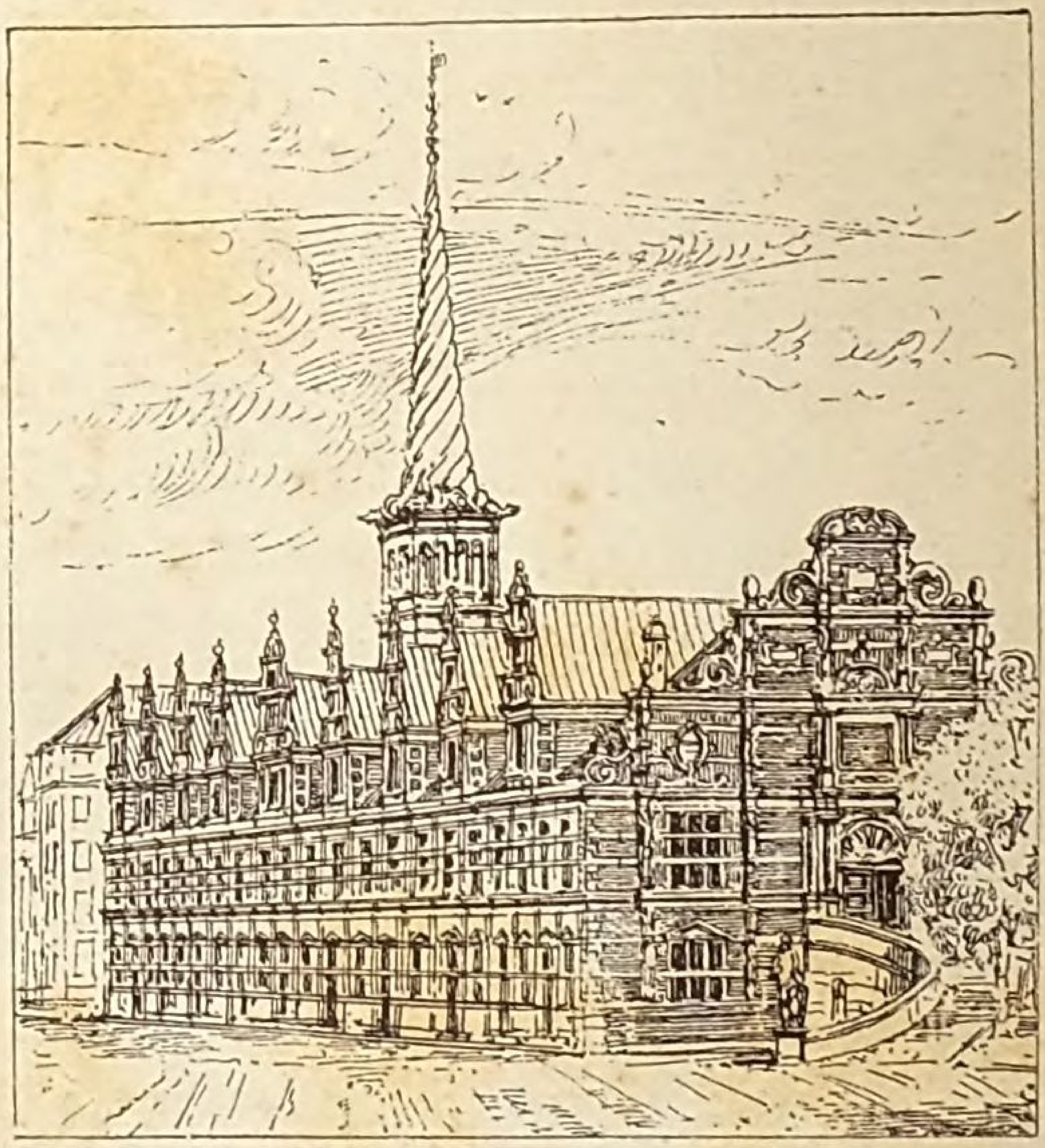

Fig. 150. Börse zu Kopenhagen.

Die Börse in Kopenhagen, unter Christian IV., 1619—1623 von H. C. Amberg im nordischen Barockstile erbaut, sehr ähnlich den holländischen Bauten dieser Zeit, in gemischtem Haustein-Ziegelstile, mit steilen Dächern und Giebeln, und Dachaufbauten der Seitenfronten (Fig. 150). Der Thurm der Börse, aus spiralförmig zusammengewundenen Drachenschwänzen gebildet, ist eins der willkührlichsten und am wenigsten ansprechenden Barockmotive. Das Schloss Fredericksborg bei Kopenhagen, bis 1610 ebenfalls unter Christian IV. erbaut, eine grosse, im Ganzen noch mittelalterliche Anlage, ist im Detail in demselben nordischen Barockstile gehalten wie die Börse. Der Bau wirkt malerisch durch die steilen in Volutenformen abgetreppten Giebel, durch die Erkerausbauten, zahlreichen Thürme und Dachaufbauten. Die Ecken und Gliederungen sind in Haustein, die Flächen in Ziegeln ausgeführt. Das Schloss zu Helsingfors zeigt eine gewisse Uebereinstimmung mit den schottischen Bauten dieser Zeit, also etwa mit Heriots-Hospital in Edinburgh. — Die an der Ausstattung des Schlosses thätigen Maler waren durchweg Holländer.

In Schweden wurde 1638 die deutsche Kirche zu Stockholm durch Jacob Kristler aus Nürnberg im nordischen Barockstile errichtet.

Bayerische Staatsbibliothek München

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Ebe, Gustav

Die Spät-Renaissance Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ; in zwei Bänden

Bd.: 1

Berlin (1886)

4 Art. 31 cq-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11470993-9